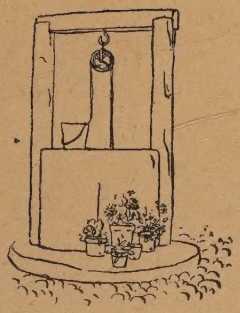
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

REVISTA
DE
IDEAS ESTETICAS



N.º 34 T. IX 1951

INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

DIRECTOR: J. de Contreras, Marqués de Lozoya.—SUBDIRECTOR: F. J. Sánchez Cantón.—SECRETARIO:

Sección de Estética. DIRECTOR: José Camón Aznar.

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS es una publicación trimestral.

Suscripción anual. . . . . 40 pesetas.

Número suelto . . . . . 11 pesetas.

Toda la correspondencia debe dirigirse al Sr. Secretario del Instituto Diego Velázquez, Duque de Medinaceli, 4.—MADRID.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ
(SECCION DE ESTETICA)

REVISTA
DE
IDEAS ESTETICAS

Número 34 — Abril-Mayo-Junio — Año 1951
Tomo IX

SUMARIO:

Páginas

H. R. Romero Flores: *Sobre el valor estético de la palabra* 111
Dolores Palá Berdejo: *La experiencia musical de André Gide* 121
Carlos Fernández Casado: *Teoría del puente* 147
NOTAS: *Un estudio sobre M. Menéndez y Pelayo.* por F. Mt. 171
TEXTOS: *Pedro de Madrazo,* selección y notas de Enrique Pardo Canalís .. 175
BIBLIOGRAFIA: José Camón Aznar: Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los Ismos.* —Julián Gállego: Derek Hudson, *James Pryde, 1866-1941* — Enrique Pardo Canalís: Giovanni Papini, *Vida de Miguel Angel en la vida de su tiempo* 203
Resumen de los artículos contenidos en este número 211

Viñeta de J. J. Pérez de Regules.

SOBRE EL VALOR ESTETICO DE LA PALABRA

POR

H. R. ROMERO FLORES

Usamos de elementos y adminículos necesarios para nuestro comercio vital, sin concederles generalmente otros valores que los meramente utilitarios e inmediatos que su uso nos proporciona. El manejar todos los días la cantidad de objetos, vocablos y conceptos que forman parte de nuestras necesidades consuetas hace que la atención recaiga exclusivamente sobre sus propiedades urgentes, de momentánea conveniencia, con preterición o ceguera para otras menos servibles, pero de más alta valoración. Es difícil extraer la belleza que tiene lo consuetudinario, porque esa condición de "todos los días" con que se presenta impide al sujeto percibir aquellas cualidades "ucrónicas" o valores intemporales que ciertas cosas poseen independientemente de la urgencia o provecho con que se nos ofrecen.

En las palabras, por ser instrumento a cuya servidumbre estamos atenidos en nuestra vida de relación, se da constantemente este escamoteo de su valor estético, a causa de sus otras propiedades de relación y utilidad, que son las que comúnmente nos interesan. Claro está que como lo selecto no es patrimonio general (afortunadamente), no to-

das las palabras ni todos los objetos poseen ese *quid* excepcional a que nos referimos, y que es propio de muy contados ejemplares de unas y otros. Es precisamente su exigüidad lo que facilita la percepción de tan delicado matiz, para lo cual no debe ocultarse que se necesita, por parte del sujeto, una capacidad de captación no común. Millares de seres pasaron junto a la fuente del camino y se detuvieron para beber, es decir, *para servirse* de ella; pero fueron poquísimos los que prefirieron *escuchar simplemente* su morosa cadencia. Sin embargo, gracias a estos pocos la "fuente" se hizo "fontana", esto es, fué descubierto su íntimo valor emocional.

Que la palabra es una entidad fónica, es de vulgar evidencia (1). También lo es que goza de la suprema expresividad, y seguimos moviéndonos en lo evidente al decir que tiene una función denominadora y una misión significativa. Así, pues, la palabra, primeramente es una emisión verbal, y además es expresiva porque franquea una idea y, en general, un estado de conciencia; denominadora, porque da nombre mediante la gracia de verbo —*verbi gratia*— a cosas externas e internas que no lo tenían, y es significante porque alude o se refiere a objetos materiales o mentales.

---

(1) Ya comprenderá el lector que sólo nos referimos a la palabra hablada, única digna de tal nombre por su origen, que está presente en su etimología. También es conveniente consignar que nuestras reflexiones atañen exclusivamente a las palabras tomadas aisladamente, o sea sin aglutinación sintáctica; aquéllas, pues, que la Lógica escolástica llamaba "términos categoremáticos" y la nueva Lógica (más bien la inmediatamente anterior a la nueva) —Pfänder, por ejemplo— llama "conceptos reales u objetivos". Bertrand Russell, a quien tanto han preocupado siempre las cuestiones de filosofía del lenguaje, y siguen preocupándole en su gloriosa vejez, las denomina en su libro *An Inquiry into Meaning Truth* (hay traducción española) "palabras de objeto" o "de lenguaje primario". Sin embargo, apresurémonos a hacer constar que en el presente trabajo no tocamos para nada, ni importa al tema, la tecla lógica, por ser de alcance estético la cuestión que tratamos.

Pasemos de largo, no obstante, sobre estas cuatro propiedades, tres de las cuales bien pueden llamarse "valores", y centremos la meditación sobre un cuarto valor, al que denominaremos valor eufónico o estético, y que constituye una cualidad independiente y de estirpe singular, porque no se refiere, como los enumerados, a funciones ni relaciones. Este cuarto valor ya hemos dicho que sólo un corto número de palabras lo poseen. Síguese de esto que no es propiedad sustancial de la palabra, a modo de los anteriores, sino cualidad privativa de algunas, y su percepción únicamente posible para ciertos espíritus. Como puede observarse, este máximo valor tiene de común con los grandes valores que enaltecen a la humanidad el darse con infrecuencia y el ser pocos los participantes.

En el principio fué el verbo, podemos decir recordando el comienzo del Evangelio de San Juan. Efectivamente, primero es la palabra, pero sólo mucho después, cuando el verbo ha cumplido sus fines prácticos, viene el momento de encontrar, cuando lo tiene, el trasfondo del verbo. Y en este trasfondo que, repitámoslo, no es patrimonio de todas las voces, halla el hombre sensible ese *quid divinum* que es su prestigio fónico, el valor estético de la palabra; en suma, el encanto que posee el *flatus vocis* en su pura desnudez, esto es, desgajado del triunvirato de sus otros valores, que son la expresión, la denominación y la significación.

En la formación de las voces articuladas y, sobre todo, en el transcurso y evolución de las ideas ha habido momentos de más intensa creación, de más fina sensibilidad, en los que las palabras que iban naciendo surgían aureoladas de una singular prestancia. La Jonia —madre de nuestra poesía occidental— nos brinda ejemplos de esto, especialmente en los epítetos de sus dioses y héroes. Los poetas del

Asia Menor, y después sus sucesores de la Grecia propia, parece como si se complaciesen en tachonar de brillantes onomatopeyas ciertos nombres y alusiones con que se conocían a sus personajes olímpicos, logrando muchas veces hermosas construcciones fonéticas que eran algo así como un racimo de eufonías surgiendo de la canción del rapsoda. Roma, país práctico y finalista, consiguió en muy contados casos infundir esta gracia musical en su idioma, quizá porque al poeta o al orador romanos les interesaba más expresar y significar que *decir* puramente. Entre nosotros, no es posible dejar de citar a Lope de Vega, "gran pintor de los oídos", como él decía de Marino, y a Góngora, gran orquestador de la expresión poética. Porque es de oportunidad a este respecto, insinuemos que de los poetas de acento castellano quizá haya sido Rubén Darío —polifónico emperador de los "claros clarines"— el último que ha concebido la palabra como entidad lírica sustancial, incluso, muchas veces, a expensas de su aptitud significativa, en contraposición a la poesía posterior, y desde luego a la actual, para la cual las palabras quedan reducidas a una misión alusiva y elusiva, propia más bien del pensar filosófico que del decir poético. Con toda la importancia y profundidad que pueda haber en la poesía española de nuestras calendas, y dejando aparte sus otros valores, guardemos tres minutos de silencio o lloremos recatadamente por lo que ella representa de sustracción del alma alada de la palabra; por la pérdida o defunción de su gracia santificante.

A veces nos encariñamos con un vocablo y nos servimos de él sin preocuparnos demasiado de su justeza etimológica ni de su valor denominativo, sino adoptándolo ante todo por el agrado que nos produce su fonética. El tal vocablo, que al comenzar a usarlo no estaba muy saturado de la significación con que lo empleábamos, va haciendo poco

a poco su papel en nuestra verba y acaso en la de nuestro tiempo, hasta que, si alcanza difusión, queda incorporado al vocabulario de la época, perdiendo entonces gran parte de su valor estético conforme va ganando en valores publicitarios. Generalmente éste es el caso de las voces arcaicas resucitadas. Pocas son las que se usan en su genuino sentido al comienzo de su rehabilitación, puesto que el orador o escritor que las vuelve a la circulación lo hace con un criterio preferentemente eufónico, aunque no menosprecie, claro está, su función expresiva.

En los albores de nuestra lengua romance es fácil dar con palabras cuyo prestigio estético resalta sobre sus cualidades utilitarias. Tiene, por ejemplo, la voz "Castiella", en el *Poema del Cid*, un encanto que no depende de su significación ni engaste en el contexto, sino que le es propio y consustancial. Nótese cómo se acrecienta este valor fonético cuando se pronuncia esa breve sinfonía que vibra en el epíteto de "Castiella la gentil". Saben a gloria las palabras "aguamorío", "humilldança", "remanescer", etc., que encontramos en versos y prosas medievales. Su dicción nos agrada de tal manera, que incluso la lengua se complace en articularlas. Hágase la prueba —con éstas u otras de su estirpe sonora— y se advertirá que no sólo el oído, sino el paladar también las saborea como si fuesen golosinas.

En todas las ramas de nuestro tronco indoeuropeo —en la grecolatina especialmente— observamos un delicado gusto en la formación de aquellas voces que se refieren a cosas espirituales o simplemente recreativas. La proyección del estado de ánimo en la creación de los vocablos será algo subconsciente, pero tiene una efectividad innegable. Es muy posible que una idea sutil o un sentimiento delicado no encuentren su condigna versión ni hallen su mejor cobijo en una palabra con profusión de *erres* o *jotas*.

A este respecto, y a manera de ejemplo, resulta curio-

so, y además confirma cuanto decimos, lo que pasa con la palabra "mariposa" en los idiomas europeos. De igual forma que se llama onomatopéyica la cualidad intencional que consiste en dotar a las palabras de una estructura fónica que traduzca en lo posible las características del "topos" o lugar que denominan, así también podríamos llamar ontofónicas a las dicciones que aspiran a representar el ser de las cosas que expresan. Pues bien, el objeto que denomina la palabra en cuestión ya se sabe que es, después del humo, lo más ingrávido que la sensación visual puede captar. Claro es que supera al humo en movilidad animada y graciosa y en la facultad voluntaria de escribir o describir sus nerviosas rúbricas en el ilimitado papel del aire. Así, pues, váyase notando cómo se reflejan estas cualidades del vibrátil insecto en el vocablo correspondiente, empezando por el castellano "mariposa": "Volvoreta" (galaico-portugués), "butterfly" (inglés, con su especial fonética de vaga emisión y resbalamiento sobre la *erre* interna), "farfallina" (italiano), "schmetterling" (alemán). Incluso el francés —lengua de acentuación monocorde y de afeada sonoridad por la persistencia aguda de su vocabulario— hace un conato de dulzura para formar su "papillon".

Platón, tan gran artista como filósofo, descubre o emplea la voz "Idea" para expresar su más cara creación, y esta palabra, de tan meritorio historial, va quedando en la fonética continental, a través de los siglos, sin perder de su bella calidad originaria. Hasta la lengua inglesa europea la pronuncia con cariciosos matices. Es únicamente la germánica donde dicho término ha sufrido un esguince menos agradable, mas ya se sabe que el alemán, tan fértil idioma para otros efectos, no es idóneo para realizar la valoración eufónica de que estamos tratando. Buen tema éste para hacer psicología o psicografía de las formas idiomáticas y dialectales, y explicar —o pretender explicar— la ca-

racterología de los pueblos por sus modos de expresión. Para encentarlo siquiera nos falta tiempo y, sobre todo, preparación.

¿Subjetivismo? No lo negamos; pero que cada cual haga sus personales experiencias, y es muy probable que confirme lo que decimos. Se trata, no de destacar las palabras sobre las que recae ese valor que su puro *flatus vocis* contiene (ello sería infantil), sino de registrar, en las que sean, un hecho evidente para quien sea capaz de resbalar sobre el significado del verbo, centrando su atención y su emoción en la desnuda entidad de él; en su gracia fónica, diríamos.

Conste, pues, que no intentamos fijar dogmáticamente en determinadas voces ese excepcional valor de que estamos hablando. Ello equivaldría a formular una teoría de lo Bello objetivo, tema siempre tentador, pero cuyas dificultades advertimos. Limitémonos, por tanto, a tocar la cuestión de una manera sesgada y por meras alusiones. En el caso de que hubiese vocablos de tan impositiva belleza fónica que su percepción fuera de evidencia indiscutible, no habría más que mostrarlos con un *Ecce verbum.* Sin embargo, no parece que sea así, y por eso derivamos la teoría de la Belleza hacia la teoría del Gusto, sustituyendo lo ontológico por lo psicológico.

Una cosa es bella, bella objetivamente —sea estatua, poema, palabra o paisaje—, no cuando *sirve para* conmover a uno o mil sujetos, sino cuando en ella misma inside el privilegio de hacer reconocer su belleza con imposición irremediable. Si estos ejemplares se dieran (y conste que ni lo negamos ni lo afirmamos), la posición del individuo ante ellos no podría ser otra que la adhesión incondicional, el deslumbramiento e incluso el éxtasis. El objeto absorbería de tal suerte la personalidad del sujeto, que éste

quedaría como sugestionado por aquél. Quizá sea el alma del contemplador absoluto o del místico la única capacitada para gozar o sufrir este supremo estado. Pero no se trata de tan superiores formas de belleza, sino del más modesto empeño de advertir su huella —su "participación", diremos con término platónico— en estas realidades tan sencillamente aéreas que son las palabras. En todo caso, como hoy está nuestro planeta tan aquejado de cacofonías y amarguras, bueno es que pensemos de vez en cuando en dar cierta armonía a la tristeza del mundo, como dijo Housman refiriéndose a la misión esencial de la poesía.

En clasificación corriente, de estética vulgar, podemos decir que hay palabras bonitas y palabras feas. Prescindiendo de su significación —cosa que no interesa, según ya hemos indicado, al objeto de estas reflexiones— no puede negarse que tanto para la estimativa popular como para la del hombre culto existen vocablos que placen, y otros que desplacen. El hecho es claro; lo difícil es saber por qué unos gustan y otros no; pero como los gustos no se discernen, pues su arracionalidad excluye toda posición crítica y causal, hay que conformarse con evidenciar el fenómeno por manera intuitiva y meramente empírica. El mundo conceptual y el de los sentimientos tienen casi siempre aquella impenetrabilidad recíproca que Leibniz atribuía a las mónadas.

Sigamos, pues, moviéndonos en el plano de los ejemplos y las alusiones, por ser el único vehículo de que disponemos para nuestro caso.

Tiene el lenguaje actual palabras cuya distinción es notoria. Quizá sea este nombre de "distinción" el que mejor cuadre a ese especial valor fonético de que tratamos. Hágase la prueba con la pronunciación de "almadía", "apólogo", "fantasía", "alelíes", "cariño" (castellanas), y también

con "boira", "lareira", "bradábego", "agarimoso" (galaicas). Descontando la parte de subjetividad, que no negamos, algo hay en estas palabras que atrae y complace. Hemos indicado tres galaicas, porque en ellas, el sujeto castellano que no esté familiarizado con la lengua gallega puede conseguir el puro *flatus vocis* sin sufrir el influjo de sus correspondientes significaciones.

Homero llama al mar *poliflósboio* (multisonoro), y somos muchos los que todavía regustamos el encanto de aquel epíteto que aprendimos cantando en los primeros contactos con la *Ilíada*. El poeta Mallarmé afirmaba que la palabra "ironía" era la más bella del diccionario (2). Hay niños que quieren ser de la profesión aquella cuyo nombre les cautiva, aunque no sepan cómo es ni qué es el objeto de su elección. ¡Quién sabe si no tendrá más verdad de la que creemos la frase de que en la vida todo es cuestión de palabras!

Por contrapartida, hay vocablos cuya fealdad es tan acusada que su reconocimiento puede decirse que lo es por consenso universal, cosa que no ocurre en el reconocimiento de los eufónicos. Sabido es que los valores negativos son percibidos antes, mejor y con más unanimidad que los positivos, pues es sino de todo lo vital el que lo nefasto esté en abundante desproporción sobre lo fasto. Respecto de tal clase de palabras, haga el lector la prueba, como en el caso

---

(2) Sabido es que a los poetas simbolistas franceses les preocupaba singularmente el valor cromático de las palabras, e incluso de las letras, como atestigua el conocido soneto de J. Arthur Rimbaud, que comienza: *A, noire, E, blanche, I, rouge, U, verte, O, bleue, voyelles*... Nuestro Valle-Inclán, gran policromista del lenguaje, habla del "sabor amarillo de la belladona". Es corriente entre los profesionales del canto clasificar las voces por colores. La Psicología denomina "sinopsias" a estas interpretaciones cromáticas de fenómenos que no pertenecen a la sensación visual. Sin embargo, no se olvide que la cualidad o valor eufónico que percibimos en ciertas palabras no es debido a una trasposición o sinopsia, sino que inside en la palabra y es inherente a ella.

anterior, con las siguientes: "jarra", "reloj", "cabeza", "peatón", "alcarraza". Convengamos en que la civilización y el progreso han producido un gran número de horribles terminachos, detestables por sí mismos y con exclusión de su significado: "aterrizar", "pedagogo", "cuentacorrentista" y "otorrinolaringólogo" se encargarían de evitarnos más explicaciones.

Fueron, sobre todo, los anónimos poetas de nuestro Romancero quienes intuyeron con innegable perspicacia la belleza de ciertas voces, prefiriendo, por ejemplo, apoyarse en los consonantes en *ía*, sobre cualquier otra terminación versal, con la delectación del amante que se recuesta en el flanco de la novia. Romances como el de *La Infantina*, *El caballero burlado*, *El conde Alarcos*, etc., tienen, además de otras delicadezas, la virtud de hacernos posponer todas ellas a su gracia fónica, que es lo que hemos llamado "puro decir" o *flatus vocis*.

LA EXPERIENCIA MUSICAL DE ANDRE GIDE

POR

DOLORES PALÁ BERDEJO

Durante más de cuarenta años, André Gide nos da señales, a través de su Diario, de una paciente labor musical, El piano es para él a la vez un deleite y un método, un ejercicio. He tratado de analizar en la primera sección de este trabajo su peculiar actitud ante la música, el valor de la música en el mundo de su intimidad, que es como decir el mundo de su estética.

Por otra parte, el patrimonio musical de Gide se va conformando y moldeando al paso de los años: el adolescente, la juventud, el hombre maduro, la época de gran actividad creadora... Al pisar los umbrales de la vejez, Gide renuncia, y en cierta manera voluntariamente, a ese venero tan rico de sugerencias, y como no admite más categorías en lo musical que las que provienen directamente de su experiencia, la música ya no actúa en él apenas más que en el recuerdo. Hasta los viajes, con sus nostalgias, y los sueños, con sus revelaciones, le habían condicionado y preparado para la música.

Ahora bien, si de una parte hay que considerar la música en su valor propedéutico, de otra el examen de sus gus-

tos musicales arroja también no poca luz sobre su personalidad. Gide cultivó especialísimamente la música de Bach y Chopin; el primero por la admirable lógica de su pensamiento, el segundo por la fluidez casi puramente vegetativa de su mundo sonoro, ejercen sobre Gide una atracción sólo comparable quizá a la que irradia Mozart, bajo cuya máscara de aticismo late un problema moral acuciante.

Algo más se nos ofrecía en Gide. ¿Cómo traduce el escritor el juego de relaciones sonoras? Aborrece desde luego esos engendros literario-musicales de que tanto se ha abusado desde el romanticismo a nuestros días, pero crea a la vez un lenguaje de imágenes, un modo de expresión que participa a un tiempo de lo poético y de lo musical. A este aspecto hemos dedicado también unas páginas.

* * *

Si Goethe tuvo en sus años de vejez un confidente, Eckermann, que contabilizó de forma admirable la tranquila sabiduría del olímpico consejero de Weimar, André Gide. a quien un comentarista francés (1) llamaba al día siguiente de su muerte: "pour une fois que la France a donné au monde une replique de Goethe", tuvo otro confidente de sus horas más íntimas: el piano.

El piano constituyó, en la vida íntima de Gide, una de las más importantes incitaciones. Su experiencia musical. que, como veremos más adelante, fué al mismo tiempo muy limitada y muy profunda, rebasa el campo propio de este arte para extenderse de manera beneficiosa a todos los sectores de su mundo espiritual, ese mundo suyo, tan peculiar y tan hermético. Durante años, puede decirse que forma casi el eje de su Diario: meditaciones, lecturas, proyectos, fatigas.

(1) En el semanario *Opera*.

soledades, todo se centra en el piano que descansa el ánimo, porque, como advierte el autor de *Nourritures terrestres*, con la sutileza que le caracteriza, es: "otra fatiga distinta".

Pongamos la atención en estas últimas palabras que son realmente significativas: el piano no fué nunca para Gide un mero pasatiempo. Su actitud ante la música responde a la que toma ante la pintura y, en general, ante la obra de arte. "Il ne faut pas que la admiration soit paresseuse", apuntaba ya, el escritor, a los veinticuatro años (2), con motivo de una de sus visitas al Louvre; ahora bien, añadía, y en esta advertencia se encierra la fórmula de toda la estética gidiana, no hay que hacer labor de crítico, sino de exegeta, con lo que quería decir que es la admiración, la emoción, quienes mejor nos revelan la esencia de la obra de arte, y solamente después de habernos dejado arrastrar por el impulso emotivo de nuestra naturaleza es cuando hay que tratar de explicarse a sí mismo el porqué de estas emociones en relación con la obra admirada. Un proceso parecido le lleva a la música; sus análisis, que luego habremos de comentar, son el producto de un equilibrio entre la emoción y la lógica, y tienen además el raro valor de que apenas se vale en ellos de otros términos que de los estrictamente musicales, siendo sin embargo fácilmente inteligibles para el lector medio.

Si observamos en Gide una actitud semejante frente a la pintura y a la música, no puede ponerse en duda que a esta última le había reservado un papel más importante en el ámbito de sus experiencias íntimas. Ante la música Gide no se sentía en ninguna manera como espectador, sino como actor; de ahí, entre otras cosas, su aversión por los pianis-

---

(2) En 1893. Siempre que no se señale la procedencia, todas las notas provienen del *Journal d'Andrè Gide*, editado por Gallimard.

tas de escenario y su intransigencia ante los efectismos que éstos suelen prodigar.

El héroe de *Si le grain ne meurt...* no era, según él mismo confiesa, un escritor fácil; no estaba dotado quizá en ese sentido; ni sus gustos, su amor a lo riguroso, a lo selecto, le inclinaban a ello. Al escribir, su pluma se detenía ante la cosa más nimia. El hecho de escribir en un papel que no era de su agrado era suficiente para desconcertarle; recordemos a este respecto la nota autobiográfica de Goethe, despertándose a altas horas de la noche y tirándose a medio vestir de la cama para apresar en un papel la inspiración que le había acudido en sueños, y que a veces el mero rasgueo de la pluma sobre el papel cortaba bruscamente. En todo caso, a Gide, encerrado en su cuarto de trabajo, no se le ocurría que pudiese perseguir a la Musa por medio de transportes y arrebatos de ánimo, sino con una "higiene" adecuada. El término podrá parecer extraño, pero el literato francés lo empleaba en función del espíritu con mucha frecuencia. Con mucha frecuencia también se le ve insistir en su Diario acerca de que él no hace nada bueno sin esfuerzo. Se comprenderá, pues, fácilmente, que en medio de esta situación anímica el piano más que una evasión tenga que ser un tónico, una gimnasia que predisponga además no sólo el espíritu, sino toda una serie de facultades del alma, entre ellas una que Gide cultiva con especial cuidado: la memoria.

No es puro dilettantismo, insistimos, no es una más de las facetas de este Gide múltiple, no es casi tampoco su amor a la música lo que le lleva al piano. Gide se considerará siempre escritor, no pianista, porque las Musas, como dice Degas, "ne causent jamais entre elles"; "cada una, añade el pintor, trabaja por su lado, y cuando no trabajan, danzan". El puro dilettantismo no le hubiera abierto esa vena honda que se adivina siempre en Gide, sea cual sea la

materia de que trate. Lo que le llevaba al piano era el instrumento mismo, la posibilidad de poner en movimiento a través de él una serie de facultades del alma. Y de la misma forma que una hilandera se pondría a hacer girar su huso, no por el placer de moverlo, sino porque sabe que indefectiblemente el copo se irá hilando, Gide pone sus manos en el teclado con la seguridad de que las potencias del alma —memoria, entendimiento, voluntad— se dejan hilar solamente a fuerza de trabajo.

Como pianista, Gide fué un fracasado, no ante sí mismo, sino ante los demás. En presencia de otros podía tocar quizá en algunos momentos especialmente favorables, sin sentirse traicionado por los dedos, por la memoria o por la pulsación, pero era raro en él; por lo general, el auditorio, por íntimo que fuese, le cohibía de tal forma que llegaba a no atreverse a estudiar en su propia casa por temor de que le oyesen los huéspedes o invitados que se hallaban en ella accidentalmente. En un hombre del temple de Gide no puede decirse que tal cohibición fuese atribuible a los nervios, aunque éstos no dejasen en alguna manera de hacer su labor. También el prurito estético, esa monomanía de que Gide no logró librarse nunca, y que es acaso lo que más le separa de Goethe, tiene aquí una parte de no poca importancia. Pero, en el fondo, había un matiz psicológico más fino, que por no haberlo visto el mismo Gide en algunos momentos con suficiente claridad le causó no pocas desazones. El piano obraba en él, sustancialmente, como un enriquecimiento de su propio yo y no podía trasvasar nada a los demás. Esa audacia, que tan cara le costó en algunas ocasiones, para decir con absoluta crudeza lo que pensaba, se desvanece ente el piano. La sinceridad no juega aquí nada ante el instrumento, ni ese deseo de definirse, tan caro a Gide, deseo que más o menos experimentamos todos, y que viene a ser, al situar nuestros propios límites, como

una especie de liberación. La música fué, para Gide, un arte interior, un recreo para los ojos —él daba mucha importancia a la lectura y solía aprender las obras de memoria antes de tocarlas—, o cuando menos para la imaginación antes que para el oído. A este propósito, habrá oportunidad de ver luego si la música constituyó para Gide un placer del intelecto o de los sentidos.

Constantemente vemos actuar en Gide una fuerza que le impulsa hacia una meta, hacia un logro; su deseo de instruirse, que el Diario refleja tan nítidamente, le lleva a ejercitarse en las lenguas, en la filosofía, en la historia natural, etc. Pero su espíritu no es científico. El resultado siempre es un fluir de arte. El resultado, no la meta. Gide se propone siempre un trabajo; lo que irradia, luego, es un poema. Ante la música se plantea un problema parecido. El gusto por una música que pudiéramos llamar, de una manera provisional, *blanca*, sin sentido psicológico, sin valor de fondo, caracteriza su actitud. Pudiéramos decir que su deseo es solamente prepararse por una especie de ascesis —estudios de mecanismo, ejercicios de memoria—, a una comprensión más honda, a la honda vivencia artística que no es lícito tratar de alcanzar sin hallarse convenientemente preparado. A su más avanzada vejez, puede verse a Gide, no solamente releer el *Fausto*, en el que encuentra a cada lectura una comprensión distinta y más profunda, sino aprenderse de memoria, aunque había llegado a dominar bastante bien el alemán como idioma literario, listas de palabras alemanas: en los días turbulentos y confusos que le tocó vivir a Francia en la última guerra el viejo escritor salía al campo con un cuadernillo en el que había apuntado cuidadosamente una serie de palabras que deseaba incorporar a su memoria.

El propósito de Gide radica en situarse ante las cosas de una manera inerte, como el cazador reprime sus movi-

mientos y se mantiene al acecho en la más absoluta inmovilidad. No se acerca a la música con un prejuicio, no busca un matiz afectivo ni un contenido psicológico; pero en el momento en que el exterior le toca, en que la incitación sonora, pura y desnuda, le conmueve, desprende de sí mismo un vaho, un vapor caliente de imaginaciones y ensueños. "Je vois les lectures a faire —dice en su primera juventud— pour dessecher mon cœur. Et ne pas se preoccuper du reste. J'ai assez de larmoiements dans mon âme pour irriguer trente livres." He aquí por qué, para este Gide que quiere *desecar* su corazón, la música hay que abordarla también como algo puramente instructivo. Luego surgirá la corriente de fuego, la estructura *puramente musical* de sus obras, de sus escritos.

La experiencia musical a través de los años.

En cada una de las edades del hombre —juventud, madurez, ancianidad— las cosas tienen un valor distinto. Paso a paso puede seguirse en el Diario de Gide las distintas fases por que atraviesa su experiencia musical. Aunque esta experiencia musical tenga siempre el carácter de algo directo —Gide no participó nunca del tipo de oyente pasivo que goza dejándose sumergir en una sensación que no trata de analizar— se le ve entregarse en su adolescencia a un goce menos empírico de la música que en su edad madura. Alto, delgado, miope, silencioso, extraño e intimidante, tal como él mismo, escritor, se ha descrito en *Si le grainne meurt*... (3), nos imaginamos al adolescente romántico de 188... y tantos, tocando para

(3) "C'etait alors (je veux dire: au temps de ma première enfance) un grand jeune homme aux cheveux noirs, longs et plaqués en mèches derrière les oreilles, un peu myope, un peu bizarre, silencieux et on ne peut plus intimidant."

su amigo Pierre Louis —el amigo que luego le desencantará—, en los crepúsculos lánguidos de primavera, música de Schumann y Chopin. Estos dos nombres que ahora aparecen juntos, Chopin, Schumann, le causaron luego un malestar tan grande como, según dice el mismo Gide, le causaban a Nietzsche el ver unidos los nombres de Goethe y Schiller, antípodas en la vida y en la literatura. No es la música lo que preocupa a este Gide adolescente, sino su vocación literaria. Dos rasgos se acusan también en él, rasgos típicamente adolescentes: la preocupación por la sinceridad y la obsesión de la dicha. Pero a ciencia cierta y de la misma manera que no puntualiza, con el rigor con que lo hará luego, sus gustos musicales, tampoco sabe en qué estriba para él esa sinceridad o esa dicha. Hay dudas, pero todavía no hay repulsas —esas repulsas que quizá sea lo que más hondamente nos conforma— en el alma de Gide. Más tarde, él sabrá claramente qué es lo que no desea, y su timidez ante el piano se recrudecerá, hecho curioso si se piensa que trabajando con la asiduidad con que lo hacía Gide, día a día, había de hacerse un ejecutante de mayor soltura. Pero por el momento no puede prescindir del mundo que le rodea —como no pudo prescindir Bach, el gran solitario, en su agitada juventud—, porque no sabe todavía lo que debe elegir de ese mundo; todavía no se ha cerrado a cal y canto, como se cerrará luego, en la soledad de su cuarto de trabajo, con su piano y sus cuartillas. El ambiente duro de la vida militar en Nancy le imprime una huella dolorosa, a la que da expresión a través de una imagen musical: "un corps —dice— ne peut emettre un son que s'il pressent autour de lui une possibilité d'harmoniques" (4). Por el contrario, luego creerá que los armónicos se oyen más limpiamente en soledad.

---

(4) Nancy, noviembre, 1892.

"Apre au travail", como dice de Debussy uno de sus biógrafos (5), duro y esforzado para el trabajo (6), Gide se levantaba con el alba —"hay, dice un libro de sabiduría indio, auroras que todavía no han lucido"— dispuesto a sacar al día una distribución completa. La mañana para instruirse; el piano entra en este orden. Más tarde baja al jardín —en su casa de Cuverville— y ayuda en sus tareas al viejo jardinero (7). No sólo son las plantas, sino los animales, objeto de cuidados por parte de Gide, y no es raro que en el mismo jardín o en sus aledaños tenga oportunidad de recoger un pequeño huérfano, una cría extraviada de sus padres: un pajarillo o un lebrato perdido en medio de la nieve y cuya conservación y régimen de vida le ocasionan molestias infinitas. Pero hay que hacer una distinción: lo que lleva a Gide a interesarse por los animales es no sólo el prurito de observación, tan claramente expresado en uno de sus libros (8), sino el amor al ser vivo.

Con Chopin, Schumann o César Franck (9), Gide se sumerge en lo más caliente del romanticismo musical sin dar pábulo, por el momento, a esas repulsas que le harán distanciarse cada día más de la labor de los profesionales de la música, "virtuosos" del teclado, cantantes e incluso compositores. A esta época pertenece el proyecto de unas "Notes sur Schumann et Chopin" que se convertirán treinta y nueve años más tarde —bello ejemplo de pausada gestación— en las "Notes sur Chopin", que publicó la *Revue Musicale*. Schumann ha sido eliminado del cuadro a causa

(5) Maurice Boucher, *Claude Debussy*. Rieder, 1930.

(6) Gide subraya en su Diario una observación de Lemaître a propósito de que Molière, aunque gustaba de pasar por improvisador, era de elaboración muy lenta.

(7) Los criados aparecen en el Diario con mucha frecuencia, ya en rasgos de ingenio, ya estudiados en su fisonomía humana.

(8) Corydon.

(9) 1902. *Journée calme avec Cesar Franck.*

del proceso de repulsa y de selección que en Gide se opera a lo largo de estos años, proceso que acabará por dejarle solo frente a unos pocos nombres, muy pocos.

Gide centra cada día más sus ratos de soledad y de meditación en torno al piano, al que dedica también cada día más horas. Sólo los viajes interrumpen, en busca de "nourritures", este plan de vida voluntariamente monótono.

En este plan de vida la música no tiene todavía la importancia que a manera propedéutica alcanza luego. Un "feuillet" de 1893 (10) la incluye entre los medios de predisposición para el trabajo, pero haciendo de ella un uso muy moderado. En esa época, que es la de finales de siglo. Gide no parece haber *domeñado* su romanticismo y sus estados de ánimo no se presentan con la limpidez y transparencia que cobran posteriormente. El primer libro de Gide, los *Cuadernos de André Walter*, es hermano gemelo de un libro de poemas, las *Poesías de A. Walter;* el estado de exaltación lírica en que parece caer fácilmente —hay ciertos atisbos, una especie de intuiciones y adivinaciones en los primeros años de su Diario, que luego no se repiten— no le hace considerar, como más tarde, la ayuda del piano como imprescindible para cualquier trabajo. Se trata ahora más que nada de enriquecer el panorama interior, recibiendo más que clasificando. A este propósito extraigo del Diario una observación muy fina de Gide; frente a un paisaje, Gide guarda la actitud que en las siguientes líneas se especifica: "J'aime mieux regarder seulement, sachant

(10) Este "feuillet" es muy curioso. En él distribuye Gide los estímulos para el trabajo de la siguiente manera: E. intelectuales: Idea de la muerte eminente; emulación; consideración de las ventajas de poder entregarse a un trabajo libre. Estímulos materiales (todos dudosos): Comer poco. No dormir demasiado (siete horas). Y entre otras consignas apunta: No dejarse arrastrar por la lectura o por la música; leer solamente unas líneas de algún clásico: Virgilio, Molière, Bach. Gide añade, además: Estar bueno. Haber estado enfermo.

bien que rien n'est perdu et que toute vision se retrouve au moment qu'on a besoin d'elle." Gide guarda la memoria de un paisaje o de una emoción como podría guardarse una melodía.

Una nota interesante, también de esta época (11), nos alumbra a propósito de la manera que tiene Gide de enfocar el mundo, de su "Weltanschauung": "On cause; on discute; enfin l'on comprend que l'on est un auditif et que l'on parte a un visuel. Et l'on croyait se comprendre" (12). Hay en esta imagen musical un juego de matices psicológicos. Un mundo menos próximo, menos asequible, es el del oído, donde todo viene a ser en función de un símbolo; el que se apega a los datos que proporciona la visión, busca, en cambio, un resultado más inmediato. Sin duda, esto es lo que Gide quería poner en contraste con esta observación un poco enigmática en la que se define a sí mismo como un "auditivo".

Pasan los años, y este pianista, que no puede permitirse el lujo de hacerse oír, de hacerse comprender, este pianista *fracasado*, ¿se desanima? ¿Qué sentido tienen tantas horas de estudio, qué objeto, qué meta?

Por el contrario, las horas de trabajo aumentan (13). No solamente puede decirse que a veces le acometa una pasión o fiebre por este trabajo considerado como instructivo en sí mismo, es que también dentro del plano de su creación literaria el piano adquiere una importancia excepcional. "Bonne etude de piano", frase que con frecuencia aparece en su Diario es casi siempre nuncio de algo más. En

---

(11) 1892.

(12) Obsérvense las aliteraciones —"on, l'on"— típicas del lenguaje de Gide, que acentúan el laconismo de la exposición.

(13) Naturalmente, seguimos líneas muy generales. El estudio del piano tiene en Gide sus altibajos, y los viajes, por lo común, abren una brecha en su tenaz aplicación.

Gide la gestación es lenta y difícil; el piano, la música, que obra en algunos espíritus curiosamente como el silencio, prepara y acelera el tránsito. "Je n'ose reprendre mon roman —dice en la época en que está elaborando *La Porte Etroite* (14)— de peur d'emousser mon emotion et mon zele. J'ai recommencé d'etudier mon piano par hygiene mais sans methode." El piano descansa la imaginación sin marchitar el impulso emotivo que a veces un trabajo encarnizado puede llegar a desvanecer.

No sólo *La Porte Etroite*, sino la gran mayoría de sus libros nacen en medio de un vendaval pianístico. Así, *Les Caves, L'Aveugle* —que luego toma el título, más desembarazadamente musical, de *La Symphonie Pastorale, Corydon*...

"Je crois que rien ne m'a jamais donné plaisir plus immediat. Volontiers et s'il n'y avait pas tout le reste je consacrerais tout le jour", confiesa Gide en una de sus notas. Pero no, al piano —hay que precaverse contra uno mismo— no se le deben dedicar las primeras horas del día, que son las mejores para el trabajo. Son las horas matutinas las que Goethe dice en su autobiografía que empleaba para poetizar, alentado, cosa curiosa, en este menester por su propio padre, el negociante de Francfort. Para Gide, el piano debe obrar como un sedante después del trabajo. "Le piano ne devrait venir que pour me repousser du travail" (15).

Los años de la guerra son muy intensos para Gide en recogimiento y labor interior (16); la música, en estos años,

---

(14) 1906.

(15) 1927.

(16) Un amigo italiano nos contaba —y es una anécdota de que gustaría mucho Gide— que durante los años de la guerra, encerrado en su casa, cuando las patrullas enemigas paseaban por la ciudad, calmaba la ansiedad de la noche poniendo infatigablemente, una vez tras otra, discos de Chopin. En cuanto a Gide, en la guerra del 14 desarrolló, como se sabe, una intensa labor filantrópica al servicio de refugiados, etc.

ocupa un lugar preeminente. "Jèn viens a douter —dice en una nota de 1917— si ce que j'aime ici ce n'est point tant la musique que l'etude du piano et si ne m'y pousse pas surtout le besoin de mener a perfection quelque chose." Efectivamente, en el puro placer estético se mezcla siempre esa gota de moralidad que imprime tanto carácter en Gide. El placer es más gustoso mezclado al trabajo, la música no es ajena al esfuerzo, y quizá por eso Gide ama y permanece fiel a su predilección toda la vida, la música de Juan Sebastián Bach. Durante la guerra aprende de memoria gran número de fugas y preludios de *El Clave Bien Temperado* (17).

"Una hora de música me divierte más que la más brillante fiesta social", dice Gide. Si en Cuverville puede dedicarse tranquilamente a "jardiner", leer y tocar el piano en París, no "Journée comble, journée vide", anota, como resumen del día en su Diario. Después de un día sacrificado a los compromisos sociales, al volver a casa no puede entregarse al descanso sin robarle unas horas para el piano: Albéniz, uno de sus predilectos..., pero con sordina, para no molestar a los vecinos.

Este plan de trabajo sólo se ve interrumpido por los viajes. Al regreso del viaje a Turquía (18) es verdadera hambre de música lo que trae; se entrega al estudio con tal voracidad que las muñecas, forzadas a un trabajo intenso del que habían perdido memoria, llegan a lastimársele. En el

---

(17) Grabar en la memoria las obras antes de tocarlas es la única forma de estudio para Gide. Esta práctica es, por lo demás, la que observan la mayoría de los grandes pianistas. (Entre los de nuestros días, Walter Gieseking, por ejemplo.) Gide da mucha importancia en música a la lectura, y esto ha de entenderse no solamente en el sentido de un juego intelectivo, sino también en una forma más radical, como la recreación imaginativa del mundo sonoro, a la manera del director de orquesta cuyos gestos son la plasmación de un mundo sonoro que la orquesta va traduciendo para los oyentes.

(18) Junio, 1914.

curso de uno de sus viajes a Túnez (19), de ese Túnez que ha pintado en *L'Immoraliste*, aparece en su Diario la siguiente nota: "Ennui sans nom; tout le monde est laid. Je donnerais tout ce voyage pour quelques heures d'etude devant un bon piano. Reduit à etudier les Mazurkas de Chopin en imagination, non sans profit du reste." Pero al llegar a Túnez le aguarda una de las más bellas sorpresas, porque Tournier, el librero, posee un Pleyel, ante el que Gide, solo, pasa unos momentos deliciosos revisando los Nocturnos y las Barcarolas de Fauré, que llevaba algún tiempo sin estudiar. A pesar de sus inclinaciones decididamente intelectivas el mundo de las sonidos ofrece a Gide un placer cuya sensual dulzura no acierta la lectura imaginativa a sustituir.

En la carrera pianística de Gide, carrera que bien pudiéramos llamar "a puerta cerrada", no se advierte en el transcurso del primer cuarto de siglo el menor desfallecimiento. "Etude quotidienne du piano —dice en una nota de 1926—, jusqu'a n'en plus pouvoir. Six a sept heures chaque jour." Actitud la de Gide que resulta más extraña si se compara con la que observan muchos pianistas profesionales, que en el momento en que abandonan el cultivo del "virtuosismo" para dedicarse, por ejemplo, a la enseñanza, no guardan la fidelidad al estudio que mostró Gide. No hay que pensar, sin embargo, que no le asaltasen dudas; el estudio del piano es una especie de tela de Penélope, que anda tejiendo y destejiéndose continuamente. Después de unas horas de estudio, se confiesa a sí mismo (20), puedo llegar a dominar satisfactoriamente alguna obra; pero con sólo dos días que interrumpa el estudio, heme aquí otra vez tan torpe, tan cohibido como un principiante. Y si al

(19) 1926.
(20) 1928.

menos, dice el escritor, tuviese gusto en conocer música nueva; pero, no, "mener a perfection fugitive un morceau, c'est a cela que j'emploie tout le temps que je passe au piano". Sabe, pues, Gide cuáles son las limitaciones de su trabajo y el carácter fugitivo de esta perfección en que tanto se complace.

Se observa, a través de los años, una absoluta reducción de sus gustos que no fueron nunca demasiado amplios. En su Diario faltan nombres fundamentales en la historia de la música, nombres que hay que pensar no le serían extraños; aun más extraña suena la ausencia de algunos contemporáneos (21). Pero sólo se habla de lo que nos preocupa.

La misma reducción que se opera en sus gustos musicales podemos quizá observar en el giro de su lenguaje. Su prosa, seca y ausente de retórica, arde, crepita, al fulgor de las ideas, como un leño viejo. Es la misma transparencia que en Bach, tan barroco a veces, deja desnudas las líneas para que se oigan en toda su pureza. El escritor comenta así esta dirección estética que imprime voluntariamente a su lenguaje: "la musique de la phrase... j'y attache aujourd'hui moins de prix qu'a sa netteté, son exactitudes et cette force de persuasion compagne de son animation profonde" (22).

Cuando Gide entra en la vejez, la música, o más bien el estudio, desaparece de su horizonte. El ritmo vital decrece, la expansión íntima del propio yo —que eso fué para Gide el estudio del piano— debe reducirse. "Puis vient avec l'age, dice Gide, une sorte de resignation. On se dit: Tu en peux pas exceller que dans ton sens. Il est maintes possibilites de grandeur. La perfection ne s'obtient pas sans

(21) Ravel, por ejemplo.
(22) 1931

limitation" (23). Era preciso soltar lastre, y en ese lastre iba la música.

Durante los años que le quedan de vida, Gide hablará con nostalgia de esos veinte preludios y fugas de Bach, que sabía de memoria y que podía tocar en una sola sesión. En la antevíspera de la última guerra, en un momento en que el mundo se pone sombrío, Gide rememora esa gran renuncia a la música que se ha visto obligado a hacer y que expresa en estos términos, realmente patéticos: "Quand je songe a cet adieu que j'ai dit a la musique"; "a peu que le cœur ne me fend"; "et il ne me parait pas que la mort puisse m'enlever rien, a present, a quoi j'aurais tenu davantage" (24).

Pero la muerte todavía espera, aun le quedan a Gide unos años de lenta y transparente vejez. En medio de la deambulación que le inflige la guerra, refugiado aquí y allá, la obsesión del piano no le abandona. "A quel point me manque un piano, mon piano... Certain jours ce besoin, ce regret de musique devient une sorte de douler presque phisique." ¿Y qué le impide, se dice, en medio de estos días oscuros procurarse este consuelo? Se lo impiden las circunstancias que le rodean, pero sobre todo —y he aquí de nuevo al tímido e involucrado Gide de la adolescencia— el temor de molestar a los vecinos o a sus huéspedes, "crainte que chez moi grandit avec l'age et devient comme maladive" (25). En otra ocasión sueña que se hallaba tocando en un piano el primer estudio de Chopin. Algo así como el ciego, dice, soñaría haber recobrado la vista (26).

---

(23) *Journal*, 1936. Compárese con la bella frase de Humboldt: "El vigor juvenil no corresponde a sentimientos seniles, y éstos, adquiridos en una larga vida, no los quisiera echar de menos."

(24) 1935.

(25) 1941.

(26) 1942.

Las imágenes.

La experiencia musical de Gide se traduce en imágenes. Aparte de las *Notes sur Chopin*, único trabajo específicamente musical de Gide, el Diario nos ofrece también una rica cantera de hallazgos y sugerencias. La riqueza de esta cantera estriba, sin embargo, más en la calidad que en la cantidad, no siendo Gide en ninguna manera partidario de la exégesis literaria que a tan poca costa puede llevarse a cabo en el terreno de los sonidos. Cuando Gide llega a forjar una imagen es tras un proceso parecido al del que destila la esencia de un perfume. El largo proceso de su experiencia musical, buceando día tras día en una breve colección de partituras, acaba por condensarse en una gotita cristalina, en una imagen transparente que no es más que el producto de un paciente y largo trabajo.

Mucho se ha hablado de las relaciones entre la palabra y la música (27), sin que el problema por ello, con lo que quizá nos revela mejor su naturaleza estética, haya sido resuelto.

El hecho de que los músicos protesten (28) de las traducciones o exégesis literarias de la obra musical parece indicar que la música, a la que Gide llama certeramente "esas matemáticas que palpitan", es un sistema de cifras, de relaciones numéricas más o menos claras en la conciencia cradora del artista, pero que evidentemente obran como una realidad ineludible. Ahora bien, los materiales de que se

(27) Véase, por ejemplo, un opúsculo póstumo de Nietszche: *Sobre la palabra y la música.*

(28) "... le commentaire esthetico-litteraire... appliqué a une œuvre musicale ne peut être que pretexte a phraseologie creuse et vide de sens, tant il est vrai que la musique seule peut commenter la musique et que le meilleur moyen de faire sentir une belle phrase musicale c'est de la jouer et de la chanter". A. Gedalge, *Traité de la Fugue.* Pg. 239.

vale la obra de arte no sirven para explicarla; el lenguaje de la técnica no es nunca un lenguaje estético. Por otra parte, la música no está ligada a lo que comúnmente llamamos realidad, que es lo visible (29).

He aquí por qué resulta tan difícil dar en términos literarios una traducción fiel del fenómeno sonoro.

La sólida formación musical de Gide, su probidad y exactitud por lo que se refiere a los datos inmediatos y sus facultades, al mismo tiempo de adivinación, o para decirlo más claramente, su talento poético, se aúnan y funden en estos breves y exquisitos esbozos musicales, de los que queremos dar alguna muestra.

Gide confiesa, en más de una ocasión, su viva repulsa por un lenguaje de arte a lo Barres, asequible a elucubraciones de todo género, que nos apartan al cabo por completo de la realidad estética original. "C'est un art de confiseur", dice Gide. Prepara la frase como "un morceau de concert", como un "aria pour premier violon". Gide impugna también esa corriente que, desde los Goncourt y Gautier, tiende a ensanchar el lenguaje literario con términos o relaciones que pertenecen al dominio de la pintura. "L'art parfait est celui qui d'abord prend conscience de ses limites."

Gide consigue hablar de música empleando imágenes musicales y sin echar apenas mano, o echándola de una manera muy discreta, al argot del oficio. Sentía una viva repulsa por las canciones, por el "lied" o la canción de concierto, repulsa que sólo se explica por una actitud estética que da pábulo, a su vez, a la definición que hemos citado anteriormente: cada arte se mueve dentro de sus propios límites, el punto de partida de la obra musical es una intuición musical; esta intuición musical no puede ser base de una especulación literaria.

---

(29) ¿Por ventura, dice Renán, es que lo invisible no es real?

"Auditif", no "visuel", el lenguaje de Gide es, bajo cierto sesgo, un poco pobre. En su prosa flota cierta cosa impalpable, algo así como una melodía lejana de óboe, y todo tiende a ser sacrificado a la precisión, al laconismo. Al presentar a Heredia su primer libro, los *Cuadernos de André Walter*, el poeta de los sonetos comenta: "langue un peu pauvre" (30).

Juegos de agua, paisajes sonoros.

Tal lenguaje voluntariamente exornado de inútiles aditamentos se aviene de manera feliz al comentario estético. Aunque la música es un modo humano de expresión, Gide no busca este costado del arte que forzosamente cada cual ha de traducir desde un punto de vista subjetivo; procura, en sus comentarios, moverse en un terreno abstracto, sin fijar imágenes y no dando valor al matiz afectivo más que cuando —como sucede en la música de Bach, de Mozart y en los preludios y "estudios" de Chopin— no tiene un valor inmediato, sino que aparece traspuesto a un plano superior ajeno a las circunstancias.

Gide llega a conseguir una especie de trasposición al lenguaje consonante-vocal —para usar un término de que gustaba Nietsche— del fenómeno sonoro de que se ocupa.

---

(30) He aquí la nota completa a propósito del comentario de Heredia, que aparece en un "feuillet" de 1911 agregado al Diario: "Non que je ne susse prendre jamais plaisir aux metaphores, et fût-ce à la plus romantique; mais repugnant a l'artifice, pour moi je me les interdisais. Des mes Cahiers d'André Walter je m'essayai a un style qui pretendit a une plus secrete et plus essentielle beauté. "Langue un peu pauvre", disait cet excellent Heredia a qui je presentais mon premier livre et qui s'entonnait de n'y trover pas plus d'images. Cette langue, je la voulus plus pauvre encore, plus stricte, plus épurée estimant que l'ornement n'a raison d'etre que pour cacher quelque defaut et que la seule pensée non suffisement belle doit craindre la parfaite nudité."

En sus comentarios se nos recuerda constantemente el murmullo del agua, la suave trepidación de una lluvia tibia de primavera, el canturreo de un arroyo, el movimiento de la ola, la nota disonante del viento o de la tempestad, el remanso en que se extingue blandamente el curso de un torrente...; todas estas imágenes rumorosas en sí mismas, sencillas e inconcretas a la vez (es decir, con la amplitud de todo fenómeno natural), gusta de emplearlas imbuyéndolas una exquisita variedad. También alude, refiriéndose a Chopin, a paisajes inmateriales, paisajes entrevistos, indefinidos, cuyo encanto reside precisamente en su misma vaguedad.

La relación en que la melodía guarda en la música de Chopin con esa lluvia iridiscente armónico-melódica que le acompaña (31), está descrita así:

"La partié melodique demeure profondement engagée dans l'atmosphère amicale crée par les autres voix qui suscitent un constamment fremissant paysage immateriel" (32). O bien, a propósito de esa serie de "fiorituras" que en Chopin tienen además del valor ornamental un carácter de enriquecimiento armónico:

"... C'est une pluie molle et tiede ou puisse rire un arc-en-ciel."

Todos hemos escuchado en los crepúsculos de verano ese canto melancólico del sapo encubierto entre las matas de una huerta o de un jardín. Gide emplea esa imagen para expresar con encantadora delicadeza el valor de una nota que se repite insistentemente, a manera de pedal interior, en un Nocturno de Chopin (33):

---

(31) Esto es: la melodía en relación con su contorno armónico que a veces es, al mismo tiempo, de un melodismo fluctuante.

(32) Obsérvese el valor fónico de la frase: "Un constamment fremissant paysage immateriel.."

(33) El *Nocturno* en re bemol, opús. 27.

"Fais que soit pareille a cette goutte de cristal que la rainette (ou le crapaud, peut-être) laisse tomber au cœur des plus pures nuits de l'eté... cette note cristalline à la fois detachée de tout le reste, et s'y fondant, tout le paysage s'y suspendait."

El encanto de ciertos paisajes que la imaginación elabora sobre datos vagamente tomados a la realidad, y sobre los que flota esa atonía humana en la que son maestros los orientales, parece inspirar este comentario en el que Gide nos muestra poéticamente el paso de una tonalidad a otra, el carácter de una modulación. Por un salto brusco pasamos de los dominios del *fa* sostenido al *fa* natural:

"Il nous sembla tout aussitôt que la nature entiere s'humanisait, pedait avec son trop d'eclat cette sorte d'aigreur vibrante des verdures qui nous ravissait et nous ecartait d'elle a la fois. Fa naturel, me respetais-je et rien ne saurait-il être plus naturel que ce ton de fa! Le paysage se temperait..."

El paisaje se suaviza, se tempera; las cosas vuelven a su normalidad desde ese verde vibrante de los sostenidos. Pero desde esa tonalidad de fa mayor vamos a pasar, por el conjuro de una nota mágica, el mi bemol, a un nuevo paisaje más tierno y más luminoso:

"Il faisait bon y vivre. Deja j'a aclimatais ma pensée (a ese tono sensato, moderado que es el fa natural); j'y meditais, j'y amais a l'aise, lorsque soudain, indeniable, le *mi* bemol, comme d'un coup de baguette enchantée, comme un rayon brusque tombant par une dechirure du ciel, comme le retour inattendu d'un ami, vint soudain incliner vers plus de tendresse et de pieté notre joie. Nous entrions en *si* bemol" (34).

---

(34) Esta nota, que aparece en su Diario fechada el 20 de octubre de 1927, no lleva ninguna indicación a propósito del pasaje o partitura que ha podido inspirarla. Posiblemente se trata, por lo

A riesgo de hacer un poco fatigosas estas citas queremos dar otros dos ejemplos extraídos del análisis del preludio en *do* mayor que figura en las *Notes sur Chopin.* El preludio en cuestión se abre con un período de cuatro compases, tras el cual, y sobre el mismo punto de partida, se origina otro con un impulso más amplio; al acabarse este impulso, la obra, como si el autor se hubiera extenuado en la amplitud del impulso, queda terminada:

"Un premier elan forme une boucle parfaite de quatre mesures pour revenir au point de depart; puis repart a neuf pour une palme plus complete dont le premier depart n'indiquait que la possibilité" (35).

La estructura general del preludio y su vida dinámica quedan definidas así:

"Ce morceau n'est tout entier que comme une belle vague tranquille (en depit de l'*agitato* qu'on pousse d'ordinaire jusqu'a la têmpete) precedée d'une autre vague plus petite, et tout vient s'achever sur un remous tendrement extenué" (36).

Los colores y los sonidos.

"No siento la necesidad —dice Gide en sus *Notes sur Chopin*—, para gustar de la música, de hacerla pasar a tra-

---

imprevisto de las modulaciones, de algún fragmento chopiniano. De todas maneras, basta tocar en el piano unos acordes pertenecientes a estas tres tonalidades para darse cuenta del efecto que pinta Gide con tan poéticas palabras. De fa sostenido a fa natural puede pasarse cromáticamente; la relación entre este último tono y el de si bemol es muy próxima.

(35) Obsérvese la delicadeza de los términos, precisos, pero inusitados dentro del "argot" técnico, bastante pobre por cierto, de la teoría musical: "boucle", bucle, anilla, período breve; "palme", palmo, medida, extensión, período más amplio.

(36) La ejemplificación es un tanto profusa, pero me ha parecido necesaria.

vés de la pintura o de la literatura, y me preocupo muy poco de la intención o de la significación de una obra cualquiera; los que buscan una explicación extra-musical a la obra no consiguen más que empequeñecerla."

Sin embargo, no con la literatura o la pintura, pero sí con los elementos fónicos del lenguaje o con los colores puros, gusta a Gide de buscar correspondencias.

Esta relación entre los colores y los sonidos aparece apuntada en forma poética en la novela *La Symphonie Pastorale*. Una muchacha, ciega de nacimiento, ha vivido abandonada en un contorno espiritual infrahumano. Un pastor protestante la recoge y la educa; la pobre inteligencia en sombras empieza a ver la luz a través de intuiciones estéticas; entre estas intuiciones la más decisiva para su desarrollo es la musical. A través de los sonidos, el pastor intenta dar a Gertrudis una idea de lo que son los colores. La ciega ha oído por vez primera un concierto, la experiencia le ha conmovido mucho y se entabla entre el pastor y su pupila un diálogo muy interesante.

"Yo la invitaba —dice Gide, por boca de su pastor (37)— a representarse las coloraciones rojas y anaranjadas como análogas a las sonoridades de las trompas y trombones; los amarillos y verdes a las de los violines, violonchelos y contrabajos; los violetas y azules, como correspondientes a las flautas, clarinetes y oboes."

(La orquesta completa, cuerda, maderas y cobres (38), traspuesta en sus elementos más esenciales al dominio de los colores puros: el arco iris de los instrumentos.)

En el rostro de la ciega advierte su maestro un éxtasis encantador... Pero el problema, la relación de los sonidos y los colores, además de haber sido planteado de

(37) Gide ha dicho que de su alma era la mitad de niño, la mitad de pastor protestante.

(38) Falta la percusión, que no es elemento de color.

una manera arbitraria (39), no está agotado. ¿Y el blanco? ¿Y el negro?, pregunta la adolescente.

El pastor busca una solución: El blanco puede ser el límite agudo donde se confunden los instrumentos, y el negro el límite grave.

La ciega le hace notar en seguida que en ambos límites los sonidos permanecen inconfundibles.

El pastor propone otra relación: el blanco como algo muy puro, penetrado de luz, incoloro. El negro, al contrario, cargado de color hasta quedar oscurecido.

Pero el problema, advierte sagazmente Gide a través de sus personajes —de esos personajes que, como él confesaba, al no habitarle se sentía vacío, triste— no queda resuelto. El mundo visual difiere radicalmente del de los sonidos y toda comparación que se intente establecer entre uno y otro resulta defectuosa (40).

Las formas y los sonidos.

A la poética digresión de *La Symphonie Pastorale* habría que añadir una nota que aparece en el Diario unos años más tarde (41). Se trata esta vez de un ciego real, un afinador de pianos que acude a afinar el del escritor, al que

---

(39) Arbitrario en el sentido de que cada cual puede hallar una relación diferente entre los colores indicados y los instrumentos, ya que no hay ningún fundamento natural que abone una u otra relación.

(40) "Ainsi j'experimentais sans cesse, a travers elle, combien le monde visuel differe du monde des sons et a quel point toute comparaison que l'on cherche a tirer de l'un pour l'autre est boiteuse."

Una observación de la ciega a propósito de las vacas, que son el aditamento indispensable de un buen paisaje suizo (la acción, como se sabe, de la novela tiene lugar en Suiza): "Elles dessinent le paysage, disait Gertrude, en ecoutant leur tintinement."

(41) 1930.

le llama la atención la misteriosa relación en que parecen estar con la música los hombres privados de la vista. También de Dios parecen estar más cerca, como si fuese más fácil aproximarse a él por el oído que por la vista. Las formas, dice Gide, tienen menos transparencia que los sonidos (42).

(42) "... lui vit dans ce monde des sons, qui rejoint le monde eternel, avec cette sorte de serenité quasi mystique des aveugles, qui laisse penser que Dieu se laisse aprocher plus par l'ouie que par la vue, et que les formes ont moins de transparence que les sons".

TEORIA DEL PUENTE

POR

CARLOS FERNANDEZ CASADO

Che la machine di questa terra ha similitudine con l'homo. Se dal detto lago di sangue derivano vene, che si vano ramificando; similmente il mare oceano empie il corpo della terra d'infinite vene dácque.—Leonardo de Vinci.—Códice Barberini f. 14t.

Justificación.

De acuerdo con el título de la Revista, el de este trabajo debiera haber sido "Estética del Puente". Así nos fué sugerido. Pero esto exigía una difícil delimitación del tema, en la que quizá se nos hubiera escapado de entre las manos. Por eso nos acogemos al encabezamiento más amplio de Teoría, tan grato, además, para quien está sumergido en una actividad eminentemente práctica. Y de esta actividad nos viene el tema, que hemos vivido desde distintos aspectos. El haberlo vivido, el aportar algo desde dentro del mismo es lo que puede dar interés al presente trabajo y además impone el método: descripción de vivencias que despersonalizamos para no hacer antipática la lectura.

En esta triple justificación de título, tema y método, cumplimos con este último su primera exigencia. Se impuso a nosotros mismos antes de empezar a ordenar recuerdos, madurar experiencias incompletas y rellenar provisionalmente lagunas siempre presentes.

Planteamiento del problema.

En la actualidad, el problema del puente se plantea en el campo de la Ingeniería. No ha sido siempre así. Todos nuestros grandes arquitectos: Herrera, Ribera, Ventura Rodríguez, Villanueva, han construído puentes que señalan la categoría de sus autores con la misma eficacia que otras obras monumentales.

Manteniendo este enfoque previo, obtenemos una primera observación, no tan trivial como a primera vista parece: el arquitecto construyó puentes mientras fueron de piedra, el ingeniero aparece con los nuevos materiales, hierro primero y después hormigón y hormigón armado.

Circunscritas a esta observación, surgen inmediatamente dos cuestiones. Una rebasa los límites de nuestro trabajo: relación entre el ingeniero y el arquitecto, y la abordaremos en lo estrictamente indispensable. La segunda: relación entre los materiales y la Arquitectura, cae de lleno en nuestro tema. Contrasta con la anterior por su objetividad, más aparente que real, ya que al describir una actividad tan importante como construir es muy difícil hacer abstracción del sujeto del acto. Así empezamos por analizar la relación, en su máxima amplitud, del hombre con los materiales que emplea en la Arquitectura.

Relación del hombre con los materiales que utiliza en la Arquitectura.

Dejando a un lado la madera, materia útil primordial y la más próxima al hombre, la piedra define la primera fase de nuestra humanización. Gracias a ella resolvió el primitivo sus problemas más urgentes, arrancó el fuego del pedernal y consiguió el primer instrumento: el hacha de mano.

Pero la piedra como materia de utensilios quedó descalificada por los metales. Así lo refleja el idioma, la herramienta debe ser de hierro. La punta de flecha y el filo del hacha neolíticas son imperfectos. No le corresponde a la piedra prestar definitivamente servicio tan minúsculo y accesorio.

La piedra, en la Naturaleza, destaca por su verticalidad, en contraste con la tierra, que dará reposo a nuestro propio cuerpo. La roca destaca y permanece; desde el mar y desde la llanura nos sirve de referencia. Divisamos el cantil o la cresta siempre en su sitio, en constancia que nos orienta. Perseverando en su estabilidad, resiste la acción de las fuerzas meteóricas. Destaca, permanece y resiste, es decir, se define en el espacio, en el tiempo y en lo cósmico.

Esta presencia de la piedra es ejemplo permanente que el hombre recoge cuando quiere significar algo que amplíe la limitación de su propia existencia, que persista como referencia en el espacio y en el tiempo. En la Arquitectura, el hombre se afirma en la firmeza de la piedra, puede confiar en ella, pues si desde mucho antes era ya así, es natural que continúe cuando él desaparezca.

La segunda fase de su humanización la consigue el hombre de su relación con los metales. El hierro le proporciona materia definitiva para sus herramientas. Consigue a la perfección la punta y el filo, llegando definitivamente a la flecha, la lanza, la espada y el hacha.

Las características del hierro radican en la intensidad de sus cualidades, debida a la gran afinidad de sus elementos, que le da densidad, dureza y resistencia extraordinarias. Sus posibilidades se concentran por la dificultad de adquisición y el gran poder que proporciona a su poseedor.

Prescindiendo del hierro meteórico, este metal no se encuentra en la Naturaleza. No nos puede dar ejemplo formal directo. Llegar a él exige transformaciones profundas

de los minerales que lo contienen, y de la materia prima no queda vestigio. Su obtención requiere un esfuerzo tan considerable que los procesos de fabricación quedan como metáforas en el idioma común.

Una segunda etapa de relación con los metales es la que ha dado origen a la evolución industrial. El hierro en gran escala y otros metales en proporción menor, han permitido el gran desarrollo maquinista de nuestra época. Imagínese cómo cambiaría nuestra vida si desapareciesen los metales. La potencialidad del hierro, aplicada al dominio del mundo físico, ha determinado la aparición del ingeniero.

El hierro no tiene pasado para el hombre, pues, en cierto modo, es creación suya. No está probado en la Naturaleza y no resiste a la intemperie. Procede de óxidos y en óxido se convierte.

Los materiales y la Arquitectura.

Para su utilización arquitectónica la primera condición que se exige a un material es la consistencia física. Esta propiedad hay que referirla en último término a sensaciones táctiles, correlativas del esfuerzo manual necesario para emplear el material. Desde el logro más primitivo, el *menhir*, la piedra puesta en pie, toda construcción requiere un esfuerzo; el hombre ha de gastar una energía importante al manejar los materiales. Ha de arancarlos de donde están, trasladarlos de lugar y disponerlos en un nuevo equilibrio; y esta resistencia elemental de la materia a cambiar de forma y de situación es la que nos asegura la permanencia de la obra, pues una vez incorporada a la ordenación que establecemos, la oposición se enfrenta hacia todo cambio posterior.

El hombre lleva a la Arquitectura un propósito que al poner en tensión su ánimo moviliza la energía física precisa

para llegar desde la concepción de la idea hasta su materialización definitiva. Este esforzarse del hombre es consustancial a lo arquitectónico, y el afán que le impulsa queda únicamente aquietado en la estabilidad de la obra terminada. El esfuerzo del hombre se encauza en un juego de fuerzas naturales, y al conseguir un equilibrio entre ellas descansa él en la permanencia lograda. Ha depositado en la piedra algo suyo, consiguiendo de este modo una vinculación directa con las cosas naturales. El triunfo arquitectónico supone, de un lado, equilibrio de la materia, y de otro, aquietamiento del ánimo, siendo un modo de traspasar lo biológico a lo cósmico.

Encontramos en la materia el signo de lo arquitectónico en la armonía de contrarios que la pone tensa: acciones que la solicitan y reacciones que desarrolla para resistirlas. Como las acciones más importantes (particularmente en la construcción de piedra) provienen del propio peso, el antagonismo se establece en última instancia entre dos cualidades de la materia, pesando por un lado y resistiendo por otro. Las posibilidades de solucionar esta distensión en cada material dan las bases técnicas del sistema arquitectónico correspondiente.

Construir, en un sentido elemental, es colocar piedra sobre piedra. La acción contraria, la destrucción total, resuena en el no dejar piedra sobre piedra, de la maldición bíblica. Cada sillar, piedra con geometría, proporciones y labra manual, descansa en el inmediato, transmitiéndole la carga por la cara de contacto. Para que un arco se logre como forma arquitectónica es preciso que cada sillar transmita al siguiente la carga que ha recibido del anterior por la superficie común. Toda estructura de piedra es un conjunto orgánico donde los diferentes sillares se transfieren la carga en encadenamiento fraterno, hasta llegar a la roca, madre de todos ellos. Los sillares adquieren equilibrio or-

denándose en formas precisas, y sólo cuando éstas resultan imperfectas tienden a separarse, necesitando entonces del aglomerante que las suelde o, mejor, del hierro que los sujete.

Aparece así el hierro como elemento arquitectónico en el tirante que solidariza sillares agrupados en mala conformación. El hierro ata, remedia defectos, y este carácter ortopédico lo mantiene durante siglos. Es preciso esperar hasta los puentes metálicos para que adquiera sentido arquitectónico positivo. La intensidad de las cualidades resistentes de este material reduce su arquitectura a esquema sin corporeidad, se queda en esqueleto y hay que llegar a las grandes luces de los puentes actuales para que sea soportable su escualidez. En sus formas arquitectónicas se rompe la armonía peculiar de la piedra, que contrarresta directamente sus dos cualidades: peso y resistencia. Un material en el que la primera cualidad es insignificante con respecto a la segunda no define de un modo natural formas de equilibrio. Por el contrario, lo típico de la arquitectura del hierro es la forzosidad y el artificio. Allí donde no se consigue una estabilidad directa, basta arriostrar o atirantar, y el problema queda resuelto en segunda instancia.

El hombre se conforma difícilmente con la Arquitectura metálica. No es posible superar la sensación de desagrado fisiológico que visual y táctilmente recibimos del hierro, demasiado sensible a los cambios de temperatura y cuyas aristas no ocultan que está hecho para desgarrar y cortar. Quizá pueda admitirse en forma terminal como desmato-esqueleto de las máquinas, y esta adecuación a los organismos eseicialmente dinámicos pone en evidencia su imperfección para lo arquitectónico. Mientras que en las ruinas de la Arquitectura de piedra los sillares conservan su naturaleza y su dignidad, las ruinas de las construcciones metálicas son repelentes, con sus elementos oxidados y retorcidos.

El tercer material arquitectónico es el hormigón, pues el ladrillo, para nuestras consideraciones, es como un pequeño sillar artificial. Material muy antiguo en la construcción y que representa un modo de utilización muy distinto de los anteriores. Manejamos el hormigón cuando, por estar flúido es dócil y entonces le damos forma por moldeo, esperando a que endurezca naturalmente, para obtener la consistencia que necesitamos. Aunque teóricamente parece un material continuo, las necesidades constructivas y las circunstancias inherent s a su consolidación exigen subdividirlo, y la construcción queda integrada de grandes bloques independientes. Por este motivo, y por su pequeña capacidad para resistir extensiones, queda en la región de la Arquitectura de la piedra, siendo en realidad piedra artificial. Tiene corporeidad, aunque no tiene piel, pues la costra que la recubre es falsa y de una calidad poco agradable.

El material más reciente y con caracteres verdaderamente nuevos es el hormigón armado. Se ha conseguido reunir en él las cualidades ventajosas desde el punto de vista constructivo de la piedra y del hierro. Dar fibra a la piedra y masa al hierro, según definición de Echegaray. En esta solución de síntesis se logran las formas tradicionales de un modo más simple y se obtienen además otras nuevas. Pero el hormigón armado lleva oculto el artificio del tirante y esto permite realizar no sólo las formas adecuadas, sino todas las falsedades que convengan y especialmente los alardes. La docilidad del moldeo, unida al extraordinario mimetismo estructural, dan lugar a que en nuestra relación con este material se haya perdido la norma de lo que debe hacerse. Es una de las tareas más urgentes la revisión de las estructuras de hormigón armado para estudiar el modo de utilizarlas sin falsía, o lo que es lo mismo, poner en claro sus posibilidades expresivas para traducir valores vivos en la Arquitectura actual.

Al considerar la relación entre los materiales y la Arquitectura, es preciso no desorbitar la cuestión. Nuevos materiales no dan lugar a nueva Arquitectura. Esta es en definitiva la realización de exigencias expresivas o, si se quiere, estéticas, dentro de un sistema de posibilidades técnicas, y la incorporación de nuevos materiales o nuevos procedimientos constructivos lo único que produce es la ampliación de dicho sistema de posibilidades.

Los problemas del puente.

Volviendo a nuestro tema concreto, encontramos planteado el problema arquitectónico más simple: salvar un vano sin apoyos intermedios; pero el puente, además de esquematizarlo hasta su última expresión técnica, subraya el problema al llevarlo a sus condiciones extremas. Mediante sus puentes, el hombre franquea la mayor distancia posible en cada época, materializando en ellos el máximo impulso sin descanso intermedio. Este salto en el espacio que se realiza en arco o dintel responde a esta nota de tensión que habíamos considerado inherente a lo arquitectónico, y agotando este punto de vista podríamos definir el puente como consolidación de esfuerzo puro.

La necesidad del puente está presente al hombre desde que organiza sus desplazamientos. Al dar continuidad a su red vial se encuentra en conflicto con la red fluvial y es preciso asegurar la coexistencia de ambas. La Naturaleza trabaja para borrar la huella que le impone el camino, y los puntos vulnerables son los pasos de cauces. Por eso los puentes son siempre puestos de avanzado en el duelo permanente entre el hombre y el mundo físico.

El puente ha de soportar el paso de los vehículos, pero además ha de resistir las avenidas del río. Manda el río y no se le puede desoír, pero también manda el camino;

aquél con la misma voz siempre; éste con tono progresivamente creciente. Nuestros puentes actuales, oblicuos, en pendiente y hasta en curva sobre el cauce, contrastan con lso puentes romanos, tan ceremoniosos, con arco triunfal y capilla votiva. Y este contraste denuncia una variación en el concepto del camino; al automóvil, con ansia de velocidad, le interesa muy poco saber cuándo pasa por encima de un río.

El puente nace en dintel, losas de piedra o troncos de árbol; pero con los puentes romanos queda el medio punto y, en general, el arco como forma característica. La sencilla perfección del medio punto se quiebra en la ojiva del puente medieval, que permite construir con menos previsión, a la par que incorpora una nota valorable en su sistema expresivo arquitectónico. En el Renacimiento se restituye el medio punto y se enriquece el repertorio de arcos con perfiles elípticos, carpaneles, etc., que permiten alargar la luz sin aumentar la flecha.

El primer intento de resolver el problema de un modo sistemático es del ingeniero francés Perronet, que no sólo construye puentes notables en la segunda mitad del siglo XVIII, sino que hace teoría ampliando imaginativamente al máximo posible en su época. Otro ingeniero francés, Sejourné, cierra esta sistematización para los puentes de fábrica, y un tercero, Freyssinet, construye el más bello puente de arcos de hormigón armado, que ha servido de pauta para las máximas realizaciones en este material.

Los puentes metálicos aparecen en Inglaterra en los últimos años del siglo XVIII. Napoleón I perpetúa sus victorias tendiendo sobre el Sena puentes de este material, con los cuales pretendía también vencer en técnica a los ingleses. Napoleón III continúa esta tradición, y luego Eiffel da a los franceses, además de su torre, el prestigio de varios puentes internacionales importantes. Los ingleses constru-

yen, a finales del siglo pasado, el gran puente de la bahía de Forth, empleando el sistema de tramos y ménsulas, utilizado desde muy antiguo por los pueblos orientales. Durante el siglo actual, la competencia en puentes metálicos queda entre ingleses y americanos, y cuando los primeros estaban construyendo en Sydney el arco de mayor luz, los segundos empezaron en Nueva York uno análogo, superándole en sólo tres pies.

Las mayores luces franqueadas corresponden a los puentes colgados, tipo procedente también de los pueblos orientales, que disponen de materiales fibrosos naturales. Las máximas realizaciones pertenecen a los norteamericanos, que tienen planteados los problemas a mayor escala y disponen al mismo tiempo de la técnica más avanzada. La distancia más larga que el hombre ha logrado salvar de un modo permanente son los 1.260 metros del tramo central del puente de Golden Gate, en la bahía de San Francisco.

El puente adintelado recobra su virtualidad primigenia con el hormigón armado. Había estado siempre en vigor con los puentes de madera. César franquea el Rhin, y Trajano el Danubio con ejemplares de este material. Un avance del tipo se consigue al emplear el hierro, pero no es propiamente el dintel, sino la viga calada lo característico del metal. El hormigón armado rompe definitivamente la limitación de la piedra, incapaz de alargarse sin romperse, y así como los caminos de hierro favorecieron el desarrollo del puente metálico, las autopistas, con sus caminos de hormigón, han impulsado el empleo de los tramos rectos de hormigón armado.

Las posibilidades que aportan los nuevos materiales han permitido avanzar considerablemente en la tarea de dominar los ríos. Por un lado, se ha ampliado la categoría de los cauces, que pueden salvarse de un modo permanente, construyéndose puentes en una serie continuada de superación de

luces. Por otro lado, en los ríos medianos disponemos de un gran número de soluciones aplicables. Pero hay que tener en cuenta que lo mismo en los primeros, para los que las condiciones del problema casi definen solución única, que en los segundos, donde tenemos un repertorio para elegir, cada caso particular no queda aislado, sino dentro de unas series, en las cuales interpolando en los casos normales y extrapolando en los extraordinarios, el tipo va perfeccionándose por una depuración gradual, forzado por diversas presiones, y principalmente por lo económico.

La desproporción entre el peso y la resistencia específicas del material, es decir, el desequilibrio entre cualidades activas y pasivas, es lo que dispara hacia luces sucesivamente crecientes, hasta agotar las reservas en su capacidad de soportar cargas, las cuales a su vez experimentan un aumento continuo. Esto se produjo en forma verdaderamente explosiva para el puente metálico, que desde sus comienzos se despegó de la escala humana tan característica del puente de piedra.

Otra de las direcciones en que el puente actual rompió la adecuación lograda por el puente de piedra es en su relación con el medio. La falta de localización precisa del hierro y del cemento y las extraordinarias facilidades del transporte han quebrantado la acomodación del puente en la economía natural del paisaje. Forzando las cosas, todavía podemos rastrear esta armonía viendo en la zona alta del cauce el arco estribado en laderas de roca que le proporcionan sus sillares. En la zona media el tramo adintelado enlazando las terrazas inferiores del río, en las que se encuentran las gravas y arenas para el hormigón. Y en el tramo final otra vez el arco, repetido para contrarrestar empujes y con estribación artificial sobre la llanura que le da arcilla para fabricar ladrillos.

Arcos y dinteles compiten en las soluciones para cauces

medianos, A partir de un cierto límite vence el arco en puentes de fábrica, pero continúa el dintel en construcciones metálicas. Cuando ya se agotan las posibilidades de las fábricas sigue el duelo entre arcos y dinteles metálicos para vencer definitivamente el arco invertido de los tramos colgados.

El ingeniero y el puente.

Si el ingeniero fuera solamente un técnico, su misión quedaría cumplida al dejar el puente en condiciones de resistir el paso de los vehículos y las avenidas del río. Pero el ingeniero no puede limitarse a esto y vamos a pasar revista a una serie de motivos que le obligan a ir más lejos.

La realización del puente exige un previo conocimiento del río. El técnico necesita un conjunto de datos mínimo: conformación superficial y profunda del cauce y caudales máximos. El cálculo de los caudales es una incitación a remontar el curso del río, a descubrir qué otros puentes quedan alineados en la misma corriente, y qué otros hombres nos han precedido en idéntica tarea. La geomorfología y el subsuelo del emplazamiento nos lanzan hacia el pasado del río para averiguar cómo ha ido formando su propio lecho. Es el funcionamiento del río en la zona del puente y en la actualidad lo que se precisa conocer, mas esto nos abre paso hacia todos los problemas del río a lo largo de su cauce y en el transcurso de su evolución geológica. La meta para el ingeniero está en poseer la intuición total del río, y por ese camino llegaremos al amor que nos humaniza. Decía Leonardo: *Il grande amore nasce de la grande cognitione de la chosa che si ama*, y este gran amor legitima el fruto material de nuestra relación con las cosas.

La relación intelectual del hombre y el río es muy antigua, y de ella quedan espléndidas metáforas en la poesía y en la filosofía. Hacen referencia al curso de nuestra vida, a lo efímero de la existencia, *nuestras vidas son los ríos...*; al irreversible transcurso del tiempo, *no es posible atravesar dos veces el mismo río;* a la fugacidad de las cosas, *todo fluye como los ríos.* Llevamos esta relación muy dentro de nosotros, y al confrontar el dinamismo del río en el de nuestra propia sangre nos damos cuenta "*che la machina di questa terra ha similitudine con l'homo*".

La condición determinante del puente es resistir, por un lado el paso de los vehículos y por otro las avenidas del río. Resistir quiere decir ser en el momento inmediato lo que ya era en el anterior, o sea persistir, existir siempre. En toda estructura resistente hay una pretensión de eternidad y ponemos en ella algo de nuestra voluntad de trascender más allá del presente.

En nuestros primeros años hemos sentido el vértigo de los ríos, fugitivos de sus cauces, y precisamente al contemplarlos desde lo alto de los puentes. Sentimos por segunda vez la presencia del río dentro de lo profesional y entonces la sensación de vértigo era más profunda, provenía de las cosas que huían dejándonos en soledad recalcada por el martilleo de la sangre en las sienes. En esta ocasión el río nos salva al relacionarnos con él para realizar el puente. Conseguimos una doble superación, pasa el río, pero queda la referencia de nuestra obra; nos afirmamos en su permanencia y estabilidad, y al mismo tiempo tomamos arraigo entre las cosas. Desde nuestro puente podemos contemplar, sin vértigo, el continuo fluir del agua, en imagen de nuestra propia vida.

Suprema aspiración del ingeniero que construye puentes es ofrecer siempre alguno nuevo a las primeras avenidas del otoño. Nos unimos al curso de las estaciones anclando

lo biológico en lo cósmico. Incorporamos los ríos a nuestra fisiología, conquistando para nuestra armonía interior los ritmos ininterrumpidos del agua que pasa por debajo de todos nuestros puentes. El ingeniero que los realiza obtiene la gran recompensa de poder sentir los ríos como sus propias venas.

En torno a la estética del puente.

Llegados a este punto resulta obligado hacer una incursión por el campo de la Estética. Inmediatamente de entrar tropezamos con el primer tópico, la belleza de una obra de ingeniería está en su utilidad, fórmula que rechazamos, sin más que recordar que existen puentes horribles muy útiles.

El segundo tópico que sale al paso hace recaer la belleza de la obra en su adecuación al fin para que está destinada. Este valor de servicio del puente es muy simple, y apurando los términos esta fórmula se reduce a la anterior, si bien podemos complementarla exigiendo que el fin se cumpla del modo más perfecto que las posibilidades del momento lo permitan. Tenemos por un lado contacto con lo económico y por otro con lo técnico, que junto con lo natural son las condiciones categóricas de lo ingenieril.

Es preciso ahondar en la significación de lo económico como categoría ingenieril, y encontramos que la aspiración de economizar que por un lado apunta hacia una meta de lucro, es decir, de lo ventajoso materialmente, en lo más profundo consiste en causar la mínima alteración de las condiciones naturales como compromiso en nuestra relación con las cosas. Necesitamos de ellas y tenemos que utilizarlas, pero el árbol arrancado del bosque para convertirlo en madera nos impone la obligación de utilizar ésta al máximo.

La mínima alteración de las condiciones naturales nos da, en primer término, una norma restrictiva, el puente no

debe perturbar la armonía natural del lugar, lo cual obliga a no perder de vista el paisaje dentro del cual el puente ha de proyectarse, imaginativamente primero y materialmente en definitiva. Ya hemos visto que el paisaje en su significación más concreta es deparador de materias primas y además es geomorfología, es decir, conjunto de condiciones previas para el trazado y gálibo.

Al imaginar el puente estamos en relación amorosa con el mundo físico reforzada ahora por la tendencia a economizar en todas direcciones. Que se arranque lo menos posible de mineral en la mina, que la menor cantidad de piedra y arena se desvíen de su proceso evolutivo, que se consuma el mínimo de combustible en los transportes y se introduzcan las menos ideas nuevas en el paisaje.

Este aguijón de lo económico como amor a la Naturaleza en su conjunto, excita nuestra tensión creadora y nos impulsa a lograr la solución óptima. Además hemos visto cómo los puentes se encuentran dentro de series evolutivas regidas por una tendencia a la perfección. Cada puente aspira a ser mejor que todos los anteriores, estribando en esta depuración gradual que cuando se llegue a un estado avanzado del desarrollo técnico transparezcan las otras dos categorías de lo ingenieril, naturalidad y economía, en las dos cualidades de la obra: belleza y utilidad. Vemos, por consiguiente, que aunque la belleza no consiste en la utilidad se coordina con ella.

El contraste entre el dinamismo del río y la permanencia del puente ha de manifestarse en la simplicidad y claridad de la obra. Por encima del agua ha de responder sin artificio a las condiciones resistentes de su función sustentadora, debiendo la parte sumergible producir el mínimo obstáculo al movimiento del agua. Ambas imposiciones se regulan por leyes mecánicas que conducen a formas geométricas, en las que toma expresión la belleza del puente. Pero es preciso

no extremar las cosas hasta considerar que la geometría del puente surge de un modo automático mediante un proceso de cálculo. El cálculo no inventa nada, resume todo el proceso intuitivo y experimental anterior, proceso que se tiene más directamente en las series de puentes ya realizados. Un criterio válido para juzgar de la belleza de un puente es que sea agradable a la vista. Por intermedio de este sentido se realizará el acto de consentimiento con él, aquietando nuestro ánimo en la serenidad que nos expresa. Y como en muchos puentes anteriores habremos realizado ya esta experiencia, al llegar uno nuevo tenemos la vista formada para apreciar hasta qué punto logra su perfección expresiva.

Podríamos aceptar la fórmula antes apuntada de que para ser bello el puente ha de estar bien hecho, siempre que esto suponga estar realizado con un material adecuado, por un verdadero ingeniero, proyectado con métodos suficientemente perfeccionados y ejecutados mediante los procedimientos técnicos más apropiados. Tenemos, pues, tres grupos de problemas: de material por un lado, de métodos y procedimientos por otro y de autor en definitiva.

El problema del material nos replantea la relación que habíamos esbozado del hombre con la piedra, el hierro y el hormigón. La piedra está en el paisaje y nos facilita el camino para el encaje del puente en su emplazamiento. Además, desde milenios nos es familiar en la Arquitectura. Por el contrario, el hierro no está en el paisaje; el puente metálico se impone con violencia y causa malestar pensar en su extraordinaria conductibilidad término y su poca resistencia a la meteorización. En cambio, no hay que mirar como material extraño al hormigón, pues sus componentes, grava, arena y agua, proceden normalmente del río, que, además, nos señala la dirección hacia la cual evolucionan, ya que él mismo les proporcionaría en el transcurso de siglos el aglomerante que necesitan para transformarse en roca.

Los métodos de cálculo y procedimientos de ejecución suficientemente perfeccionados exigen un desarrollo técnico avanzado. No se domina el problema del puente sin posibilidades suficientes en ambas direcciones. La técnica de los puentes de piedra es milenaria y todos sus problemas están resueltos. Al sistematizar este tipo de puentes definía la situación Sejourné con la siguiente frase: "On fait une voûte d'après les voûtes faites". En cambio, el hierro lleva apenas siglo y medio y el hormigón armado algo más de medio. En estos períodos ha habido que poner a punto métodos de cálculo y procedimientos de ejecución para resolver los problemas teóricos y prácticos que estos nuevos materiales planteaban. Y como dichos problemas no han tenido una solución satisfactoria hasta hace pocos años, es muy natural que se hayan conseguido muy pocos puentes bellos de hierro y de hormigón armado.

Resulta condición indispensable para que pueda lograrse lo estético del puente que se haya resuelto su problema técnico. En el desarrollo histórico tiene que haberse alcanzado, pero además ha de actualizarse en el ingeniero que lo concibe. Volvemos a la misma perogrullesca cuestión: si no domina la técnica del puente no proyectará un puente decoroso. Pero además el ingeniero ha de superar la técnica misma y especialmente el cálculo que le ofrece el peligro de desequilibrar su actuación hacia abstracciones, cuando de lo que se trata es de una cosa tan concreta y tangible como el puente.

El puente bien hecho supone un hacer bien en quien lo proyecta y lo construye. Ya hemos analizado qué estímulos encuentra para lograr este perfeccionamiento: la importancia misma del problema como resorte que pone en vivo su vocación profesional, la situación amorosa del ingeniero frente a la Naturaleza, teniendo en cuenta especialmente la belleza del escenario en que va a desarrollar su acción

y, en último término, el que hemos indicado reiteradamente como esencial de lo arquitectónico; aquietar en la obra la tensión de nuestro ánimo. El puente es la ocasión profesional que nos permite serenarnos por enfrentamiento con las cosas materiales.

Este planteamiento de la cuestión obliga a poner en juego todas nuestras facultades, a contribuir con todas nuestras fuerzas para el logro más perfecto. Si se despierta además nuestra armonía interior, tenemos de nuestra parte todo lo preciso para conseguir una obra bella.

Podemos resumir estas breves consideraciones en la fórmula tan manoseada de parangón entre lo estático y lo estético.

El esfuerzo mental desarrollado para resolver el problema técnico se aquieta en el equilibrio conseguido en la obra, es decir, en lo estático. Pero si el ingeniero supera al técnico y actúa como hombre, la armonía que alumbre en su contacto con el río puede quedar en la estética del puente. Se pasa gradualmente de lo estático a lo estético a través de los conceptos de equilibrio, quietud, serenidad y armonía. Dando a los términos su debido significado, quizá valga tanto afirmar todo lo estático es estético, como lo inverso, y esto fué verdad para los puentes de piedra. Después los ingenieros en la postura de técnicos puros quisieron exaltar la primacía de lo estático, negando validez a la segunda mitad de la fórmula, mientras que los arquitectos postularon la interpretación opuesta. Frente a todo lo estático es estético puede repetirse que hay puentes horribles que no se hunden y, en cambio, no tiene una refutación tan clara el que todo lo estético es estático, pues sería preciso ponerse de acuerdo sobre el significado de lo estético. Este antagonismo de profesiones que aquí aparece trasciende de los límites de nuestro problema, pero merece ser analizado rápidamente para aclarar los últimos aspectos de nuestro tema.

El ingeniero y el arquitecto.

Refiriéndose precisamente al puente, uno de los grandes arquitectos de nuestro tiempo, Paul Bonatz, definió en una conferencia dada en Madrid en estos últimos años la relación entre el ingeniero y el arquitecto. El ingeniero es principalmente inteligencia y se desenvuelve con las leyes de la Estática; el arquitecto, acusando su sensibilidad, refleja su intervención en el puente por el cuidado de los detalles.

Corresponde esta disociación de facultades al intento de separar la ciencia y el arte de construir, tan propio del momento histórico que corresponde a la escisión en dos profesiones de esta esfera de la actividad humana.

Esta particularización de lo arquitectónico es la más reciente de un proceso de singularización que puede seguirse a partir del Renacimiento sin más que recordar unos cuantos nombres: León-Bautista Alberti, Leonardo de Vinci, Miguel Angel Buonouarotti, Andrea Palladio, Juan de Herrera, Ventura Rodríguez. Todavía a comienzos del siglo XIX don Juan de Villanueva construía puentes y proyectaba canales de riego. Al separarse las dos profesiones ambas quedaron en cierto modo incompletas, correspondiendo para los profesionales la mayor deficiencia al ingeniero, pues en realidad el arquitecto se alivió de una carga y continuó su evolución dentro de un equilibrio humano.

El momento de disociación fué la aparición de los nuevos materiales y al ingeniero le correspondió la tarea urgente de dominarlos y ante todo encontrar métodos para acercarse a ellos. Partiendo de las teorías físicas existentes y mediante experimentación más o menos organizada, tenía que descubrir procedimientos eficaces para prever el comportamiento de los mismos en las condiciones más variadas. Se daba la situación paradójica de que estos nuevos materiales, que presentaban toda suerte de dificultades para el

ingeniero, al arquitecto le ofrecía un repertorio de posibilidades aparentemente ilimitado. Y esto llevó a una dislocación de la Arquitectura, pues mientras que todo lo que el lápiz dibujaba podía llevarse a realidad, el hecho de realizarlo exigía asegurarse firmemente de que el artificio que se intentaba iba a ser eficaz. De esto último se desentendió el arquitecto y abandonó el campo al ingeniero, quien resolvió estos problemas, pues los tenía planteados en toda su amplitud en los puentes y en las grandes naves industriales, y lo que la intuición descubría y la experiencia sancionaba se consolidaba definitivamente en métodos de cálculo. El ingeniero desequilibró su actuación en el sentido de las facultades intelectuales en esta búsqueda de métodos de cálculo, pero el arquitecto, a su vez, perdió contacto con los problemas estáticos y se fué olvidando de que el equilibrio en tensión de los esfuerzos es consustancial a lo arquitectónico.

Hoy día las circunstancias han cambiado y replantean de nuevo los problemas del ingeniero y del arquitecto con beneficio para ambos. La investigación de métodos de cálculo eficaces ha llegado a una situación que si bien no puede ser definitiva, pues la técnica tiene que evolucionar siempre, avalora una serie de procedimientos de rutina para las estructuras más frecuentes. Esto libera al ingeniero de su obsesión de cálculos, para permitirle sentir directamente las formas finales. Por su lado, el arquitecto le facilita llegar al fondo de los problemas técnicos, para manejar con dominio, y sin alardes, una serie de formas nuevas entendiéndolas en su significación estructural. Estas formas han de estar en su imaginación al proyectar la Arquitectura. Tiene que compenetrarse con ellas en la intimidad de los esfuerzos y de este modo no podrán cometerse pecados tan frecuentes en la actualidad como el de simular arcos que esconden una

estructura adintelada o colgar las cornisas que aparentan coronar un muro.

Es preciso afirmar la sustantividad de ambas profesiones, lo cual no quiere decir su independencia en la esfera de la construcción; antes por el contrario, al restablecer zonas comunes indispensables a una y otra, adelantamos en conseguir una colaboración más eficaz. Ya indicábamos que uno de los problemas más urgentes es la revisión de las estructuras de hormigón armado para reajustar posibilidades técnicas y valores expresivos dentro de la Arquitectura actual, lo que permitirá revalidar los dos sentidos afirmativos en la fórmula de lo estético y lo estático.

La raíz cósmica de la Arquitectura.

Si bien en cuanto a los profesionales con la excisión de Arquitectura e Ingeniería se llevó el ingeniero la peor parte, mirando el problema en el plano de las actividades fué la Arquitectura la que salió peor parada, pues perdió su raigambre cósmica donde precisamente la Ingeniería cobra su firmeza.

La historia de la Arquitectura en estos últimos decenios puede resumirse en una serie de intentos para recuperar la raíz cósmica perdida. El más esforzado fué quizá el de llevar a lo arquitectónico formas naturales directas, replanteando el problema desde su origen al imitar en piedra elementos de organismos vivos. En los momentos actuales el síntoma más claro está en la obsesión por el urbanismo, como modo de ponerse en contacto con el mundo físico, llegando a extrapolar un concepto y violentar un radio de acción. Pero las direcciones más equivocadas son las que han buscado la fundamentación en la máquina, que si ella efectivamente se nutre de savia cósmica, no la puede comunicar en una naturalidad de segunda mano. Y es precisamente la máqui-

na, a su vez, la que ha producido el mayor desconcierto en la Arquitectura, fabricando productos para la construcción que el arquitecto acepta sin vivificarlos, sin remontar hasta la naturalidad de sus materias primas. Lo cual queda tan alejado del modo de sentir la piedra, vista en la cantera, seguida en su labra y contemplada en colocación tan ceremoniosa.

Es preciso buscar lo cósmico dentro de lo arquitectónico y, como ya hemos dicho, por compenetración con las formas en la intimidad de los esfuerzos. De esta raíz nace la savia que ya impulsó al hombre del neolítico a dar verticalidad a sus menhires, ordenarlos en ringleras geométricas y orientarlos hacia el nacimiento del sol en una determinada época del año.

La Arquitectura no es sólo volumen ordenado, es también materia que pesa. En nuestro trato con las cosas físicas las primeras experiencias que adquirimos son que tienen consistencia y gravitan, cualidades que han dado lugar a conceptos aplicables a nuestro comportamiento en lo que concierne a responsabilidad. Al manejar cosas corpóreas, la materia disciplina el espíritu. A la pregunta planteada en el proyecto la obra da la respuesta y la independencia de la obra misma condiciona la actuación del constructor. Sus decisiones surten efecto, y en frase cartesiana "está expuesto a que los hechos vengan luego a castigarle si ha juzgado mal".

El cartabón y la plomada han sido siempre dos símbolos de la Arquitectura. En el ángulo recto hay inteligencia y en la verticalidad atracción de la tierra. Hay que enraizar lo biológico en lo cósmico, como en el caso ejemplar del puente. Al cobrar este arraigo el hombre serena su ansia de trascender más allá del presente, superando, en cierto modo, lo que en Séneca era *brevitatis vitae* y en Unamuno es *sentimiento trágico de la vida.*

NOTAS

UN ESTUDIO SOBRE M. MENÉNDEZ Y PELAYO

Nos llega de los Estados Unidos un excelente ensayo: *Marcelino Menéndez y Pelayo's Theory of Art, Aesthetics, and Criticism*, publicado por la University California Press (Berkeley-Los Angeles, 1950, vol. 28, núm. 6). Su autor, Manuel Olguín, es un esteticista chileno, actualmente —y desde 1946— profesor en el departamento de español y portugués en la Universidad de California.

Manuel Olguín, desde su cátedra y en conferencias y publicaciones, trabaja desde hace unos diez años en dar a conocer todo lo que en Estética y en Crítica literaria se produce en España. La *American Society for Aesthetics*, el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, el *Forum* y la *University of California Publications* han acogido sus trabajos sobre Esteban de Arteaga, Juan Valera, Menéndez y Pelayo, José Ortega y Gasset y los sudamericanos A. Torres Rioseco y José A. Ramos. Sabemos que en la actualidad está preparando una Historia de la Crítica y de la Estética en España y Sudamérica desde Arteaga hasta nuestros días. El rasgo esencial del magisterio de M. Olguín aranca de una visión filosófica de los problemas críticos y estéticos, inspirada en Milá y Fontanals, en Revilla y en Menéndez y Pelayo, para quienes la literatura no puede ser enseñada —recuerda Olguín— sin una sólida base estética.

En el ensayo que hoy nos ocupa, Manuel Olguín estudia la obra general de M. M. y P., y en especial su *Historia de las Ideas Estéticas en España* y sus *Estudios de Crítica literaria*. Señala como uno de los aspectos más interesantes del gran maestro montañés, su amor a la Estética, disciplina que consideraba indispensable para todo estudioso de Arte y Literatura, y aun cuando M. M. y P. no dió cima a su anunciado propósito de escribir un capítulo final a su *Historia de las Ideas Estéticas*, en el que nos presentara la propia teoría estética, sin embargo, es posible inferirla y recogerla entre las innumerables opiniones expuestas en el conjunto de sus obras. Éxponer de un modo sistemático y por primera vez esa teoría es el intento, muy logrado, de este ensayo. Que M. M. y P. tenía la intención de explanar sus principios generales sobre la Estética lo prueba una nota encontrada entre sus manuscritos inéditos, que dice: "Tercera parte. Epílogo. Estado presente de la Ciencia (Estética). Principios fundamentales de esta ciencia que pueden ser mantenidos como ciertos. Esperanza de una

futura construcción sistemática de la teoría de la belleza". Nota que ya inserta P. Laín Entralgo en su libro sobre M. M. y P. (Buenos Aires, 1945).

Manuel Olguín divide su trabajo en tres secciones: I. El hecho estético y la teoría general del Arte; II. Estética; III. Crítica. En la primera muestra cómo M. M. y P. concibe el "hecho estético" —obra de arte y experiencia estética, síntesis de materia y de forma, síntesis de elementos materiales y espirituales—, que le dicta una teoría del arte que aspira a reconciliar el principio de la libertad, exaltado por los partidarios del arte por el arte, y el principio del orden y de la disciplina, sostenido por los clásicos en general. En la segunda, prueba que esta misma concepción de la doble naturaleza del hecho estético influye en el desarrollo de su concepción de la Estética como disciplina que, evitando tanto el empirismo como el apriorismo exagerados, busca reconciliar la experiencia factual con la especulación metafísica. En la tercera trata de demostrar cómo todas estas concepciones previas se reflejan finalmente en la teoría de M. M. y P. sobre la crítica, donde ha de reunirse íntimamente la investigación empírica del historiador y la valoración por el artista y por el esteticista. Cada uno de estos tres puntos son analizados concienzudamente por Manuel Olguín, siempre con referencia a textos de M. M. y P.

Aunque breve, este estudio de Manuel Olguín se incorpora indispensablemente a la crítica y al análisis de la obra de M. M. y P. en la historia de la Estética. Pocas veces se dan resultados de tan acertada síntesis, y es seguro que en cualquier ulterior trabajo que se haga sobre nuestro eminente maestro nadie podrá prescindir de la consulta a esa aportación tan clara y tan metódica del Prof. Olguín, en donde se resumen con excepcional finura los rasgos característicos de una teoría de la Estética que si M. M. y P. no llegó a escribir de manera sistemática, aparece evidente en esta penetrante exégesis de un hispanista a quien hemos de agradecer su cálido interés por los maestros españoles de la Estética.

F. Mt.

TEXTOS

PEDRO DE MADRAZO

Segundogénito del pintor de "La muerte de Viriato" fué D. Pedro de Madrazo y Kuntz (Roma, 1816-Madrid, 1898), uno de nuestros primeros críticos de arte en el siglo XIX. Ello no impidió que, respondiendo por inquietud personal a inspiraciones diversas, dejara un repertorio considerable de trabajos en donde junto a cuestiones de artes plásticas aparecen temas de Literatura, Historia, Derecho, Arqueología o Moral. Por otra parte, no le faltaron tiempo ni voluntad en su larga vida para desempeñar diferentes actividades: senador, funcionario del Consejo de Estado, Académico de San Fernando, de la Historia y de la Lengua, jurado de Bellas Artes, Director del Museo de Arte Moderno... Mas, con todo, ha de insistirse en su calidad de crítico, que le convirtió, según frase de Cossío, en "el corifeo en nuestro país de la crítica pictórica durante cincuenta años" [1]

Como figura destacada del Romanticismo recordemos solamente, con significación exponencial, su colaboración asidua en "El artista" y "No me olvides", su presencia en la "Reunión" que congregó Esquivel en famoso lienzo [2] *y su amistad íntima con Fernando Calpena, el protagonista galdosiano de la tercera serie de los "Episodios".*

---

[1] Manuel B. Cossío: *El Greco.* Madrid, 1908.
[2] En el Museo Nacional de Arte Moderno.

La preocupación de Madrazo por la Estética se refleja en numerosos escritos, acusando particular predilección por la Pintura. También merece notarse la atención prestada a cierto rigor erudito que informa lo más duradero, acaso, de su producción; en tal sentido, justo es reconocer el impulso dado por Madrazo a los estudios de investigación, como lo prueba el "Viaje artístico". Muchos de sus artículos —véanse, por ejemplo, los del "Museo Español de Antigüedades" y aun algunos de "La Ilustración Española y Americana"— son verdaderas monografías de especialista, reveladores, además, de una intención docente subrayada por la práctica y autoridad de un constante magisterio.

Gran parte de la amplia y dispersa obra de Madrazo vió la luz en publicaciones periódicas; por fortuna, el Conde de Cedillo la catalogó en su mayoría. A la selección que ahora recogemos —orientada en su mayor parte hacia fragmentos de carácter general— preceden varias citas bibliográficas de interés.

Eugenio de Ochoa: *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso.* En "Colección de los mejores autores españoles", ts. XXIII y XXIV. París, 1840. Lo cencerniente a Madrazo, véase en el tomo segundo, págs. 315-326.

R. Balsa de la Vega: *Pedro Madrazo.* En "Artistas y críticos españoles". Barcelona, 1891.

Rodrigo Soriano: *Madrazo.* En "La Epoca". Madrid, 30 de agosto de 1898.

José Ramón Mélida: *Don Pedro de Madrazo.* En "La Ilustración Española y Americana". Madrid, 30 de agosto de 1898.

Idem: *Datos biográficos del Académico Excmo. Sr. Don Pedro de Madrazo,* seguidos de una *Bibliografía de los trabajos sobre materias de Bellas Artes* publicados por el mismo. En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1899.

Jerónimo López de Ayala y Alvarez de Toledo, Conde de Cedillo, Vizconde de Palazuelos: *Noticias bio-bibliográficas del Excelentísimo Sr. D. Pedro de Madrazo y Kuntz.* En su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia. Madrid, 1901.

Conde de Casa Valencia: *Necrología del Excmo. Sr. Don Pedro de*

Madrazo y Kuntz. En "Memorias de la Real Academia Española", tomo VIII. Madrid, 1902.
Manuel Ossorio y Bernard: *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX.* Madrid, 1903-1904.
Lampérez, Vicente; Ballesteros, Antonio; Maura, Antonio: *Discursos leídos en la sesión pública celebrada el día 19 de mayo de 1918, dedicada a enaltecer la memoria de los Excmos. señores D. Pedro de Madrazo y D. José Amador de los Ríos.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
"Bernardino de Pantorba": *Los Madrazos.* Barcelona, 1947.

Filosofía de la creación.

En mi concepto una producción del arte no puede ser original ni verdadera, ni arrebatar el entusiasmo, si no lleva la cualidad de estar enteramente amoldada al hombre que la ha creado y el sello de su personalidad. Ahora bien, ¿cuándo menos que en nuestros días ha manifestado el arte estos caracteres? Jamás la individualidad del autor ha reflejado menos en su obra; jamás en la realización de sus pensamientos ha hecho menos uso de sus secretas emociones, ha vertido con más economía sus verdaderas lágrimas..., su alma. Por eso ese *poeta!!* de hoy, siempre maldecido, siempre extraño, hecho el hurón de la sociedad, no me causa la más mínima compasión. Veo que es un señorito cómodo que quiere vivir en el lujo sin trabajar y sin ser útil a los hombres, que se queja si no le dejan cometer sus locuras y violencias, que es hipócrita y se hace el religioso para desmoralizar la sociedad; por consiguiente digo que miente cuando me habla de su santa misión sobre la tierra; que miente y que siendo en ella una pobre planta parásita, ha querido ser flor aromática, árbol sombrío, cuando exclama "nadie me comprende".

Mal camino es éste para llegar a la sublimidad de las bellas artes. ¡Sólo los pocos identificados con sus creaciones serán los astros brilladores en la confusión, en el torbellino de tantos imitadores de todo género como veremos en España,

si el cielo nos concede ver la aurora de la tranquilidad, de la prosperidad y de la riqueza!

En efecto; ya me parece presenciarlo. Pensemos en el porvenir.

Leamos esa multitud de novelas, dramas, cuentos, poesías, cuyos anuncios llenan las páginas de los periódicos; detengámonos delante de todos esos cuadros que atraen la gente a tropeles en las públicas exposiciones, delante de esas estatuas que adornan suntuosos palacios nuevos y elegantes; escuchemos esa música inspiración de Rossini, Beethoven y Mayerbeer; y veamos qué nos dice esa literatura, esos cuadros, esas estatuas, esos monumentos, esa música, de sus autores: ¿qué hay en esas obras de individual, de inspiración personal, íntima, filosófica? ¿Dónde está el pensamiento artístico, la idea, el principio útil de aquel autor? ¿Dónde la expresión de un sentimiento abrigado por toda su vida en su alma, halagado y cuidado con delirio, con sus lágrimas, con su propia sangre? ¿La obra de este que puede llamarse el *sexto sentido* del artista? Porque la obra que tengo delante de mis ojos no me da a conocer ni me hace amar el nombre que la firma.

Esto es lo que yo presiento.

¿Qué es, en efecto, el arte de ahora, del momento? —sin buscar el arte del porvenir—. Un arte de puro capricho y de fantasía que afecta no seguir ninguna de las reglas, no representar ningún pensamiento grave, ninguna emoción sublime; un arte de pesadilla, de desenfreno, de orgía cuando no de asesinato (arma poderosa de que, favorecidos por este abuso, echan mano tan frecuentemente los *preceptistas* para combatir ese género monstruoso de la ignorancia, asquerosa parodia del romanticismo verdadero y evangélico).

Toda expresión íntima y exacta de una personalidad, toda inspiración espontánea y sencilla de la individualidad, será considerada como utopía, como una imposibilidad in-

digna de investigación y de prueba, si este mal gusto naciente no se corrige con el estudio y la meditación, que es el único preservativo contra todo género de *manera*. Y si no, ¿en dónde están la verdad y la inspiración, cuando el artista se separa enteramente de su obra y hace en ella abstracción de su humanidad, de su vida entera? Bien sé que el arte no es un trasunto mezquino de la vida privada, vulgar y prosaica; sino la forma más bella, más pintoresca, más ideal, de todos los pensamientos más elevados, de todas las pasiones más nobles, que tiene el poder de crear otro mundo, otra vida: pero ¿quién es este creador sino el hombre mismo con sus ideas, con sus pasiones, con sus más vivas emociones, con todas las facultades que constituyen su persona, que componen la originalidad de un individuo? Y si es así, ¿por qué arrancáis la individualidad a vuestras obras? ¿Por qué en vuestra existencia el hombre y el artista obran en oposición, siempre empeñados en un contrasentido aparente?

Si esta oposición es falsa, falso es el arte que le sirve de expresión.

Y de la falsedad del arte ¿qué podía originarse sino esa falta de espontaneidad, de inspiración, de verdad y de sencillez que caracteriza la mayor parte de los ensayos literarios y artísticos de nuestros días? Por eso llevan el sello de cierta monotonía, de no sé qué fastidiosa uniformidad, qué estilo y qué amanerada convención, que aunque, por otra parte, se distingan en la maravillosa facilidad de su ejecución, en la brillantez de sus tintas y en la parte pintoresca de las descripciones, siempre carecen de ternura, de sensibilidad, de naturaleza, de verdaderas lágrimas, de júbilo franco y sincero.

¡Y a sus escenas patéticas nunca se unen los tonos y la armonía que se levanta con el lenguaje del alma, de este sentido íntimo que colocamos en el corazón de la criatura!

Acaso este juicio sobre el arte de nuestra época parece-

rá a algunos severo e injusto. Muy halagüeñas esperanzas, a la verdad, hace concebir este gran movimiento literario del día, esta acción poderosa de la inteligencia que sale de su letargo tras una larga noche de fría oscuridad y hondo silencio, Sí, la hermosa adormecida ha entreabierto sus párpados a la creadora luz de la mañana; pero yo anhelo por que esta luz nunca se apague. Deseo que este movimiento nos conduzca al arte del siglo XIX con su progreso, y con la posición social, independiente, de sus artistas, que las bellas artes sean verdaderas, filosóficas: no convencionales, no el lánguido y débil reflejo de la creación francesa.

Porque la poesía francesa es el esfuerzo del corazón, con toda su vida, con toda su sangre, para ensayar un latido, para formar una palpitación; es el combate interno terrible y espantoso de la existencia a vista de una nada que se siente invadir la cavidad antes ocupada por una creencia ya comprimida, sofocada y muerta; es un grito de desesperación envuelto en una armonía que hiere el fondo del alma por la desaparición de las ilusiones y de los encantos, la fantasma que sucede a la hermosa que abandona su palacio y lo deja solitario, pero espléndido y elegante. En una palabra, la poesía de Víctor Hugo y Lamartine, como la pintura de Delaroche, como la escultura de Antonino Moine y la música de Mayerbeer, es seductora y sorprendente; una utopía toda felicidad, toda amor en un cadáver entregado a un magnetizador. Y este arte es exacto en la Francia escéptica que obra el milagro de la inteligencia, el *tour de force* más colosal y grandioso en su pugna con el influjo de la ciencia y de la investigación del origen del hombre. Es la veneración que se trueca en una amarga sonrisa después del examen de los fósiles; el ascetismo que deja caer los brazos rendidos con el peso de tantas sociedades.

¡Por eso es exacta y filosófica en Francia; triste como la última caricia sagrada, como el último lamento!

Pero nosotros creemos todavía; por fortuna el velo del encanto no se ha descorrido a nuestros ojos; y las bellas artes al participar del sentimiento moral y del pensamiento que nos anima adquirirán mayor encanto, más persuasión y más importancia.

El sentimiento moral y el pensamiento es el signo más elevado de la individualidad humana. Así, los grandes artistas de todas las épocas han vertido en el arte sus pasiones, sus sufrimientos, sus amores, toda su vida; y sus obras son verdaderas, palpitantes; sus obras contienen el secreto de su existencia, el misterio de su misión, y sólo en ellas hemos de buscar la biografía de estos grandes seres. Y este ser es único, el artista, siempre dominado por su arte.

El *Dante* que compuso la *Divina Comedia*, ¿no era el hombre con sus amores sublimes, con sus elevados pensamientos teológicos, con sus vehementes rencores de gibelino? ¿De dónde tomó *Salvator Rosa* sus cabezas selváticas y feroces, sus paisajes negros y pintorescos, sus inspiraciones sombrías, sino de sus recuerdos, de su vida, de su alma?

¿Qué son los poemas de lord Byron con sus personajes fantásticos, sino la individualidad del poeta? El Byron del palacio de Newcastle, el Byron amante de la condesa Guccioli, ¿no es el mismo Childe-Harold, el mismo Lara, el mismo Corsario? *René* y *Werther* son creaciones embebidas en aquella inquietud devoradora, en aquella sed de amar, en aquella adoración de la naturaleza que rebosaba en el corazón de Châteaubriand y de Goethe.

Hoffman y Beethoven en sus momentos de placer, en sus caprichos llenos de originalidad y fantasía nos han transmitido el secreto de su alma enfermiza, toda la inefable melancolía de su corazón. ¿Quién con más sentimiento que Bellini, cuyos armoniosos ayes hieren nuestras entrañas, ha derramado sobre la melodía la dulzura de un padecimiento velado en delirios y amor?

Porque esta doble existencia *poética*, y *privada*, se confundían en estos sublimes artistas en una sola. ¡Vivían una sola vida, tenían una sola alma, sentían una sola inspiración! [3].

[Sobre la crítica de arte.]

Siempre que hemos emprendido algún escrito crítico de bellas artes, hemos procedido con toda la imparcialidad necesaria para que nuestra tarea reuniese a la cualidad de tributo prestado a la propia conciencia, la de ser útil al progreso artístico de nuestra nación. Y en todas ocasiones hemos recogido de nuestra siembra abundante cosecha de quejas y reclamaciones; porque para algunos no hay imparcialidad donde no hay conformidad con su juicio y modo de sentir. Para guarecernos de toda inculpación caprichosa hemos observado siempre las siguientes reglas: 1.ª, establecer *a priori* los principios generales que en nuestro juicio debe seguir el arte para cumplir su destino en la sociedad (pues creemos haber probado que le tiene); 2.ª, descender de las abstracciones a la aplicación, y con arreglo a dichos principios examinar las obras; 3.ª, mirar en éstas el producto del arte, y nunca la mano que las ejecutó.

Y, sin embargo, se nos ha acusado de animosidad e injusticia, por quienes más obligados debían quedar a nuestra crítica si consideraran que, al examinar sus obras, sólo nos hicimos cargo de aquellas que ofrecían aplicación a los principios que preliminarmente establecimos, y que por consiguiente dejamos a un lado las otras, que, a haber tenido comezón de satirizar y morder, nos hubieran suministrado muy abundante pasto. Pero por el descontento de algunos, no he-

[3] *No me olvides*, núm. 14. Madrid, 6 de agosto de 1837.

mos de tolerar por nuestra parte que la antigua y ridícula costumbre de los inciensos y encomios obligados pervierta, más de lo que está acerca de las profesiones estéticas, la opinión pública, que es a veces en las naciones pobres el único galardón que le queda al artista por sus nobles afanes y vigilias.

Los quejosos de la crítica son de dos especies: pertenecen a la primera los que, tascando en su orgullo el freno de la responsabilidad en que incurren al presentar al público sus obras, se ofenden y muestran resentidos así que un escritor, que es parte del público, se propone hacer dicha responsabilidad efectiva, y reconociendo en ellos el poderoso y varonil atavío del ciudadano militante, les dirige la célebre pregunta del Romano: "¿qué has hecho por la patria?" Pertenecen a la segunda todos los *mamarrachistas* que, no contentos con que les alaben sus parientes y amigos los infelices frutos de sus solaces, los trasladan a la vasta arena de una pública competencia, de donde se retiran ofendidos y ceñudos porque un severo Timón, sentado entre los espectadores, amontona sobre ellos la nube de la grita y los silbidos, al ver que siendo raquíticos pigmeos aspiran a figurar entre robustos atletas.

La queja de estos últimos ni nos extraña ni nos mueve a desear acomodamiento; la de los primeros nos pesa sinceramente en el corazón y quisiéramos ver desvanecida.

Pero más aun que el tenerlos quejosos, nos duele todavía el ver a artistas llenos de mérito afanarse estérilmente por lograr el objeto de las profesiones destinadas a ennoblecer los sentimientos e instintos del corazón, desviándose totalmente del verdadero rumbo que a él conduce. Más penoso nos es pensar que el divino fuego de la inspiración se gasta y desperdicia en animar creaciones que, en la obra intelectual que cada siglo consuma, no son más que verdaderas excrescencias, sin fin, sin motivo, sin resultado. Por

consiguiente, no debe extrañarse que sea el daño mayor el que con nuestros débiles esfuerzos nos propongamos combatir, y que, sacrificando a veces nuestras propias simpatías hacia las personas, censuremos severamente las obras que en nuestro juicio producen entre el público que las contempla el gravísimo daño de extraviar y torcer la opinión, que es luego la palanca más difícil de enderezar.

¿Sabe acaso el vulgo analizar sus percepciones, aplicar el juicio a las impresiones que recibe de la forma del arte, sea lienzo, mármol o bronce? No. Dice el mismo vulgo que en pintura todos son jueces; y se equivoca. Ni en pintura, ni en escultura, ni en arquitectura saben ver los ojos del vulgo lo que miran, ni *sentir* su alma lo que percibe. Se cree generalmente que nada hay más claro que los ojos: y ¡cosa rara!, los ojos, como todos los demás sentidos, en el curso de la vida del hombre, sólo llegan a ver con claridad cuando los empieza a enturbiar y a apagar la fatiga del estudio! Creerá el rústico campesino que le son sus ojos fieles porque discierne un nido en la más alta rama de un chopo, y sabe poner una piedra con la honda en el asta de un novillo; y, sin embargo, ni el campesino, ni ningún otro que tenga la vista igualmente sana, verá en materia de artes cosa alguna, si la educación del sentido no le quitó las telarañas con que sus ojos nacieron. Obsérvelo el que no nos crea; no le faltarán las ocasiones. Pero en prueba de que en arte la vista más virgen es la menos clara, recuerde cada cual los infinitos cuentos que habrá oído sobre efectos chocantes producidos por la pintura en hombres incultos: y a falta de otro mejor, el célebre caso de aquel criado que habiendo ido por el retrato de su amo al estudio del pintor que lo había hecho, viendo que el retrato tenía un solo ojo, por estar de perfil, ¡le puso con un carbón el otro ojo en el punto donde la nariz se junta con la frente! Prueba evidente de que sólo ven las cosas como son los que han aprendido a verlas.

El público en general, o por mejor decir el vulgo, es un celosísimo depositario de las máximas buenas y malas que le inculca todo el que llega a adquirir con él prestigio. El vulgo que presta su adoración a las castas imágenes del Urbino, admira y adora más tarde las formas paganas del Guido; el pueblo se embelesa en una época con el mágico colorido de Murillo, celebra y pondera en otra las desustanciadas tintas de Tiépolo y Maella.

¿Quedará ya suficientemente justificada la serenidad de nuestras anteriores censuras?

Habremos sostenido quizá con exaltación, casi con fanatismo, nuestros principios; pero sólo el deseo de verlos reconocidos, deseo común a todo el que defiende su opinión, nos ha hecho manejar la delicada arma de la crítica. ¿Podía ser el vano e impuro placer de deprimir el mérito el propósito de nuestras reflexiones? Precisamente para ponernos al abrigo de esta odiosa inculpación adoptamos el método de establecer nuestros principios antes de hablar de las obras de nuestros artistas: nuestra crítica no fué ni un ataque ni un tiro al blanco, ni un brusco bombardeo; asentamos una base, pusimos en ella el arma, lanzamos el proyectil sin desnivelarla... Hirió al que cogió debajo, porque no éramos dueños de variar la curva y las leyes de la balística [4].

[Decadencia de la arquitectura gótica.]

La arquitectura ojival, que era a fines del siglo XII y principios del XIII la expresión más acabada del nuevo estado social en el momento de emanciparse el estado llano en las naciones que antiguamente había agrupado el brazo de hierro de Carlomagno, había quedado exhausta. Prohijada

[4] *Exposición de 1844.* "El Laberinto", número 24. Madrid, 15 de octubre de 1844.

por el feudalismo, aceptada por la Iglesia, admitida por la potestad real cuando acababa apenas de salir de los modestos focos de la plebe emancipada, sirvió admirablemente a los intereses y designios de cada una de estas clases en su desarrollo sucesivo: dió a los altivos señores feudales y a los reyes castillos y palacios, espaciosos por dentro para contener un numeroso séquito, sombríos y de difícil acceso por de fuera para imponer respeto y resistir los asedios; dió a las nacientes corporaciones municipales y a la clase popular, casi toda a la sazón de traficantes y mercaderes, casas de ayuntamiento, mercados, lonjas, bolsas, tribunales y fuertes murallas para defender sus conquistados derechos; dió a la Iglesia un brillante simbolismo, templos desahogados y capaces, más acomodados al grande incremento de las poblaciones que las pequeñas y sombrías iglesias erigidas en los siglos XI y XII según las inflexibles reglas del arte monástico. Pero cuando llegó a inaugurarse en el siglo XV la época de la fusión y centralización de los poderes, de la supremacía real y de la desaparición del feudalismo, y cuando las antiguas libertades locales de los pueblos dejaron de ser una necesidad, entonces también fué insensiblemente decayendo el arte que había sido la más genuina expresión de sus nobles y osados pensamientos. Acabaron las libertades feudales y comunales como incompatibles con la nueva organización de la sociedad; también debía lógicamente acabar un sistema de arquitectura inadecuado ya para la vida pública y privada, atendida la nueva dirección que había tomado el entendimiento humano en todas las cosas. Y había acabado, en efecto, por la impotencia de producir formas nuevas. No era ya posible dar un paso más en la arquitectura de la Edad Media: la materia domada y sometida durante un penoso trabajo de tres siglos, nada inspiraba ya; la extraordinaria habilidad de los artífices había llegado a su término racional; el ingenio y la razón, el arte y la ciencia de consuno,

habían hecho de la piedra, de la madera, del hierro, del plomo, cuanto era dable hacer, traspasando no pocas veces los límites del buen gusto. Si se hubiera continuado apurando la docilidad de la naturaleza física en el mismo sentido, ésta al fin se habría declarado rebelde, y las concepciones artísticas no habrían podido salir del cerebro o de los planos de sus autores [5].

[El plateresco.]

La lenta y dolorosa elaboración de los siglos XIV y XV había producido en todo el catolicismo a principios del XVI una revolución completa. Nuevas ideas, nuevas necesidades, nuevos descubrimientos, habían introducido nuevas doctrinas y formas nuevas en la filosofía, en la política y gobierno, en las ciencias, en la literatura y en las artes. La idea católica, que tantas maravillas creó durante la Edad Media, languidecía y se eclipsaba; su émula la idea pagana, renacía y subyugaba los más privilegiados entendimientos. La Italia, foco de las nuevas y peligrosas teorías que invadían todo el Occidente, se declaraba adepta del sensualismo clásico; las naciones que en los pasados siglos habían mantenido el honor de la civilización cristiana, cedían a la propaganda materialista. Sólo España pugnaba por el decoro de su veneranda maestra la Iglesia de Jesucristo.

Pero la misma España admitía en las artes y en la literatura innovaciones de la revolución intelectual italiana, cuya trascendencia ignoraba, y ya a fines de la décimoquinta centuria había ofrecido el singular espectáculo de algunas construcciones de forma pagana en completa disonancia con los

---

[5] *Córdoba.* Madrid, 1855.

institutos de defensa católica a que estaban destinadas. Tímido y vergonzante el *renacimiento* artístico en los tiempos del gran Cisneros, que erigía en Alcalá con el nombre de Colegio mayor y Universidad, y con una arquitectura mixta de ojival, sarracena y plateresca, un fuerte presidio para sustentar la antigua Fe de España, no se atrevió a declarar su verdadera índole antropomorfista mientras gobernó la sociedad aquel genuino representante de las altas aspiraciones de la política católica. Por esta razón se limitó entonces la arquitectura *renaciente* en nuestro suelo a tomar de la italiana tal cual elemento, como la superposición de los órdenes, las pilastras, los grutescos, la plena cimbra de los arcos, etc., empleándolos en promiscua y no desagradable combinación con los recuerdos góticos, arábigos y mudéjares, tan arraigados en todas nuestras provincias, y proscribiendo con singular cautela todo accidente demasiado profano. Mas cuando, después de muerto aquel prelado que servía de dique al torrente innovador, se desbordó éste y vino a España con la corte de Carlos V el gusto extranjero, hizo irrupción de repente en nuestra sobria arquitectura la caprichosa y fantástica falange de las sirenas, genios, atletas, esfinges, hipogrifos, bichas y demás seres vueltos a la vida al volver a la luz las soterradas termas de Tito en Roma, y cada fábrica del nuevo género llamado *plateresco*, vino a ser en su frontispicio como una selva encantada de las que describió el Ariosto, poblada toda de seductoras y peligrosas quimeras. Las encantadoras y fantásticas creaciones de Alonso Berruguete en nada cedían a las maravillas realizadas por los cinceles italianos y franceses en Pavía y Fontainebleau [6].

---

[6] *Sevilla y Cádiz.* Madrid, 1856.

Claudio Coello.

Claudio Coello fué colorista como Rubens: no poseyó un arte en que fué único Murillo, a saber, el de *ocultar la paleta;* pero su escala de tonos es tan rica, sus tintas tan armónicas, su ejecución tan varonil, libre y robusta, y al mismo tiempo su dibujo es tan severo y tan sobrio, que no titubeamos en afirmar que obró mayor prodigio la infeliz España del reinado de Carlos II en producir a Coello, que la España próspera de Felipe II en engendrar un Juan de Juanes o un Luis de Vargas. No nos conformamos con la opinión consignada por Ceán, y reproducida por Bürger, de que, a semejanza de Aníbal Carracci, *recopilador* en Italia de las buenas máximas de sus predecesores, haya asociado Coello en España con el dibujo de Cano el colorido de Murillo y el efecto de Velázquez. Coello afortunadamente no fué un *eclectista:* fué un pintor penetrado de un gran sentimiento de la vida real, pero desde el sagrado de su personalismo; y todo en sus lienzos es naturaleza y verdad, sin más revestimiento que el de una espléndida coloración, y sin nada de las insípidas abstracciones que produjo la artificiosa generalización de la escuela de Bolonia. El eclecticismo artístico, de pura convención, no tuvo partidarios en España desde que el Greco derrotó a los preceptistas negando ser *artificio* la pintura y demostrándolo con su brioso e inspirado procedimiento en el *Expolio de Cristo* y en el *Entierro del Conde de Orgaz* [7].

---

[7] *Almanaque de La Ilustración para el año bisiesto de 1880.* Madrid, 1879.

[La escultura barroca.]

Escuela ninguna de escultura ha igualado a la de los llamados *barrocos* en el arte de decorar la arquitectura de las iglesias, palacios, edificios públicos de todo género, y los paseos y jardines. Cuando contemplaba yo, años atrás, la estatuaria altamente decorativa de las tres fachadas de *la Redonda* de Logroño —ejemplar precioso de la estatuaria española barroca— dábame interiormente el parabién de haber alcanzado una época de tolerancia estética en que es lícito elogiar sin rubor las grandes cualidades que en medio de su amaneramiento demostraron no pocos artistas del siglo XVIII. Y desde que empezó a agitarse en la esfera de la vida municipal y de la prensa periódica de Madrid la cuestión de remover de su asiento la Cibeles y las demás fuentes del Prado, que me parecía, y me sigue pareciendo, ser lo mismo que acabar con ellas, retoñó en mi espíritu cierto vago deseo de salir a la defensa de aquellos malogrados escultores, que sólo por el pecado de no haber nacido dos siglos antes o un siglo después, han sido mirados por los secuaces del seudoclasicismo como hombres desprovistos de todo genio. Hoy, cuando comparo con las estatuas de esas fuentes, y sobre todo con las de la fuente de *la Alcachofa*, que tan vistosa y risueña decoración dan a las arboledas del Prado y del Retiro, ciertas tísicas y escuálidas figuras que, para afrenta del buen gusto y como muestra de nuestra moderna inanición estética, afean presuntuosos edificios públicos que no nombro, o han presumido decorar grandes plazas, observo entristecido cuánta decadencia descubre nuestra escultura decorativa al lado de aquella otra que tan infeliz se reputaba, y deploro con amargura y contrición verdadera la perniciosa intolerancia que nos hacía hasta ahora mirar con menosprecio toda la numerosa hueste de esculto-

res españoles de los tiempos de Fernando VI y Carlos III, que fueron en realidad mucho menos amanerados que sus maestros franceses e italianos, y que merecen, por tanto, la loa justamente negada a éstos por la crítica imparcial de nuestro siglo.

Las falsas teorías que acerca de las Bellas Artes propagaron en nuestro país Azara, Jovellanos, Llaguno y Ceán Bermúdez, siguiendo a Winckelmann, Mengs, el Milizia y tantos otros, fueron causa de que, por una parte, nos formáramos ideas erróneas sobre el arte griego y romano, y por otra, desconociéramos el mérito relativo de los artistas formados en la escuela del Bernini y del Algardi.

Los grandes modelos de la escultura antigua, aun contemplados asiduamente por los que tuvieron la fortuna de ser testigos de la maravillosa resurrección del arte helénico, acontecimiento que produjo en Italia la explosión de entusiasmo más grande, más ruidosa y más unánime que vieron los siglos; aquellos inapreciables modelos que con febril apresuramiento se dieron a ilustrar y publicar, antes quizá de haberlos estudiado a fondo, multitud de literatos, arqueólogos y artistas, agrupados unos como abejas en colmena bajo la protección de Tanucci, el Colbert del reino de Nápoles, en las salas del rico museo improvisado en Portici por Carlos III para reunir los tesoros artísticos exhumados en Herculano, Stabbia y Pompeya; favorecidos otros por la liberalidad de Leopoldo de Toscana y del cardenal Alejandro Albani, apellidado con razón el Adriano de su siglo; aquellos modelos, repito, no fueron bien comprendidos. Los dóciles secuaces de Winckelmann, Azara, Mengs y demás oráculos de la filosofía del arte, tuvieron constantemente vendados los ojos para discernir el selecto naturalismo helénico, y sólo vieron un idealismo convencional y abstracto en los mármoles de Grecia e Italia amontonados, ya en la magnífica *villa* que ilusraron el Morcelli, el Marini, Fea y Zoega (y donde

pintó Mengs la célebre bóveda del *Parnaso*, modelo de clásica frialdad e insipidez); ya en el Museo Capitolino, que había comenzado a formar Clemente XII y que terminó el mismo fastuoso purpurado; ya en la galería de estatuas que inauguró Benedicto XIV en el Campidoglio; ora en el Museo Vaticano, engrandecido por este mismo Pontífice con la colección que había reunido el conde Francesco Vettori; ora, por último, en los Museos Clementino, Borghese y Mattei. El idealismo convencional que el genio antiguo reservó para los simulacros de los dioses, de las entidades abstractas y de los seres preternaturales, fué aplicado indiscretamente por los pintores y escultores dirigidos por aquellos peligrosos preceptistas, a todos los personajes históricos y a todos los seres humanos que viven la vida real y ordinaria; de donde resultó un arte a todas luces falso.

No supieron iniciarnos en la contemplación del arte antiguo; pero, en cambio, nos inspiraban horror al grandioso arte decorativo del siglo XVIII, basado en el espíritu y en la forma ampulosa de aquel tiempo.

Hoy, menos intolerantes nosotros que ellos, al paso que estudiamos y admiramos el ingenuo y gracioso naturalismo helénico, hacemos justicia a este otro arte *barroco*, quizá menos convencional y falso de lo que se cree, y que fué fiel reflejo de una época en que la humanidad, olvidada hasta cierto punto de la doctrina católica, siempre consecuente en considerar la vida de las generaciones como mero tránsito de penitentes, parecía aspirar a convertir la triste estancia del hombre sobre la tierra en una especie da marcha triunfal, y la morada del dolor y de las miserias en paraíso de goces y delicias. No toleraba la filosofía materialista y sensualista del siglo XVIII imágenes austeras y sombrías, secas y desabridas: tales simulacros sólo cuadraban bien en adustas moles dirigidas al cielo como fervientes votos expiatorios durante la época de tribulación de la Iglesia militante. Los

templos que alzase a la Divinidad el hombre que se suponía regenerado y redimido por la ciencia, habían de ser luminosos y alegres; las imágenes que los decorasen, placenteras, de bellos tipos, de buenas proporciones, muy gallardamente movidas, para que llenasen cumplidamente los espacios a ellas destinados. Tal había de ser el arte del siglo XVIII, y tal fué, en efecto: rebosa en sus creaciones el placer de la vida; la exuberante materia ahoga en ellas toda expresión de sufrimiento, y así las obras de nuestros escultores de fines del siglo pasado hacen oír al espectador de imaginación menos exaltada, en los templos, el armonioso coro de los ángeles y santos que entonan el triunfo de la Iglesia de Cristo; en los palacios, los himnos de victoria que acompañan en sus apoteosis a los grandes reyes, a los guerreros invictos; en los paseos y jardines, los dulces ecos de los cantos eróticos de las driadas y napeas, los suspiros y quejas de los dioses enamorados y el susurro de las hojas que mueven, huyendo de ellos, las ninfas esquivas... Todas las figuras, ya sea en las fachadas y altares de las iglesias, ya en salones y galerías de los palacios, ya en las fuentes, escalinatas y glorietas de los jardines y paseos, están en movimiento; y lo mismo cuando se contempla la fachada de *la Redonda* de Logroño, con su enjambre de estatuas, que cuando se mira la del *Palacio de Santelmo* en Sevilla, o detiene uno el paso ante las fuentes de los jardines de La Granja, siempre se perciben en el contorno misteriosos ecos y crujido de vestiduras agitadas por auras de inefable felicidad [8].

[El neoclasicismo.]

Desde el siglo del Renacimiento, venía rebelándose contra el clasicismo griego y romano la romántica musa espa-

[8] *Don Alfonso Bergaz. Reparación de un injusto agravio.* "La Ilustración Española y Americana". Madrid, 15 julio 1894.

ñola, que miró siempre como una bufonada ese disfraz y lo arrojó de sí con vilipendio. Pero entre los extremos hay un medio que la sana crítica recomienda: entre el afectado *grecismo* de los adocenados discípulos de David, y el desvergonzado *realismo* de los adocenados imitadores de Goya, está el noble y severo naturalismo de Velázquez, Ribera, Zurbarán y Murillo. No nos corresponde a nosotros, tan estrechamente unidos con vínculos de sangre a uno de los más ardientes admiradores del gran reformador francés, que fué su maestro, y no de los que servilmente le remedaban, blasonar de jueces imparciales en la contienda que idealistas y realistas vienen por segunda vez debatiendo en el terreno del arte en España desde fines del pasado siglo. No diremos si ha sido un bien o un mal la constante oposición que la generalidad de nuestros pintores ha venido haciendo desde entonces a la escuela ultrapirenaica que pretendía restaurar el idealismo griego; nos limitamos a consignar el hecho de que el grecismo, o el llamado *estilo del imperio*, fué mirado en España como planta exótica y de escasa vida, por efecto de esa protesta virtual y permanente del genio nacional; pero debemos proclamar que los mismos que blasonaron de artistas independientes, pagaron tributo mal de su grado a las nuevas doctrinas del reformador francés, en cuanto éste basó su sistema en el escrupuloso estudio de la naturaleza, proscrita de las Academias antes de venir él al estadio del arte; y que si bien fuera de España aquella restauración del buen dibujo perdido obtuvo francos admiradores, no por ser nuestra índole contraria a ella dejamos nosotros de informar en su espíritu muchas de nuestras producciones pictóricas. Achaque nuestro ha sido siempre protestar en teoría contra todo lo francés, reservándonos, sin embargo, tomar de nuestros vecinos los libros y los ocios, las virtudes y los pecados, los maestros y los malos consejeros, lo mismo la doctrina que vivifica que el arte de la prostitución que mata;

por lo cual, al paso que en todos los otros países del mundo culto, el ideal griego, David y su escuela, la vida de Atenas y de Roma, los recuerdos de Herculano y Pompeya, la noble y galana arquitectura de Percier y Fontaine, eran paladinamente encomiadas y producían tal seducción que no se toleraban más obras de arte que las que en alguna manera nutrían el amor a la clásica antigüedad resucitada; en nuestra España estaban en flagrante contradicción las prácticas con las ideas, y el pintor de las sangrientas escenas del *Dos de Mayo* ejercitaba diariamente su fogoso pincel haciendo retratos de personajes muy españoles vestidos a la francesa, y él mismo, a despecho de su brusca independencia, rendía parias a la enemiga avasalladora, sirviendo en alguna ocasión de dócil instrumento al gobierno de José Bonaparte, y concurriendo con otros profesores a realizar el despojo que de sus joyas artísticas sufrían el Palacio y los conventos de Madrid, para formar una colección selecta con que agasajaba a Napoleón su hermano el rey intruso.

Y no podía menos de ser así. Francia y España, después de todo, son dos hermanas que, aunque con frecuencia desavenidas, y aunque encarnizadas en sus luchas como suelen mostrarse los hermanos cuando riñen, toman una de otra artes, usos y costumbres, siempre que cualquiera de las dos, por efecto de determinadas circunstancias, se sobrepone a la otra en importancia y cultura. Es tan ineludible esta ley, que la misma corte de Carlos IV, primera víctima de la ambición del tirano del siglo, pagaba involuntario tributo al clasicismo de que se había hecho propagadora la Francia; y aquellos mismos magnates españoles que dieron luego su noble sangre en holocausto por una fe, por su patria y por su Rey, imitaban, aun aborreciéndolos, a los improvisados sibaritas de la República, del Consulado y del Imperio, entre quienes era moda vivir a la griega y a la romana y figurarse que sus moradas eran un escrupuloso facsímile de las de Pericles

o Lúculo. Duran hoy todavía las señales de aquella inoculación en una gran parte del ajuar de los palacios de nuestros reyes y de nuestros magnates, en el Casino del Escorial y en otros Sitios Reales, y principalmente en la *Casa del Labrador* de Aranjuez, donde se conserva un precioso y riquísimo gabinete que los precitados arquitectos franceses, Percier y Fontaine, verdaderos autócratas a la sazón en el arreglo y decorado de las regias viviendas, trazaron y mandaron construir en París para el rey de España.

Sólo la masa popular de la nación permanecía completamente extraña al gusto que nos atreveríamos a llamar *galogriego;* mas no por esto puede decirse que se mantuviera fiel al instinto nacional, genuino en la esfera de las artes. No: la pintura que apreciaba como suya y que cautivaba al pueblo español antes de que en los horizontes del arte asomasen la reforma clásica de origen francés, por un lado, y el áspero naturalismo de Goya por el otro, era todo lo que se quiera menos pintura española genuina. Lo sostenemos, aunque sea con escándalo de los que se figuran que no hubo en España pintores *afrancesados* antes de aparecer en ella los prosélitos de David: Bayeu y Maella, y los demás imitadores de Mengs, eran menos españoles que italianos y franceses; y Goya, con todas las extravagancias de su realismo, estaba tan cerca del mismo David en cuanto a lo fundamental de la pintura, que es la ciencia del dibujo, como los jóvenes que en París se estaban formando en las máximas del gran reformador.

No existe el antagonismo que se supone entre el pintor más popular de la desdichada corte de Carlos IV y la nueva escuela que iba a reformar andando el tiempo los estudios de la Academia de Madrid; y esto se ve claramente ahora que la larga distancia a que nos hallamos del momento crítico de la lucha nos permite observar sin pasión los resultados de aquella contienda. ¿Qué sucedió, en efecto, cuando

al antiguo estilo académico de los Maellas y Bayeus se sustituyó la nueva escuela basada en el estudio de la naturaleza y en la meditación de las obras de los griegos, sus más aventajados intérpretes? Sucedió que, moderada la primera exaltación por la índole reflexiva española, aquellos mismos discípulos entusiastas de David, guiados por la ciencia del dibujo que de él habían adquirido, aprendieron a apreciar el mérito de los grandes artistas indígenas del siglo XVII, que nuestros *manieristas* de fines del XVIII tenían relegados al olvido; y ellos fueron los que, llevando la inmerecida nota de *afrancesados en el arte*, como en expiación de su pasado entusiasmo por los *Horacios*, las *Sabinas* y la *Muerte de Sócrates*, abrieron al genio de la juventud puesta bajo su dirección los verdaderos horizontes de la pintura española, cerrados desde la extinción de la dinastía de Austria. Hay que hacer esta justicia a la escuela de David y proclamarlo resueltamente: gracias a sus esfuerzos, logró el arte recuperar su perdido decoro en los países donde le habían prostituído un insípido amaneramiento y una ciega rutina. Sin las generosas tareas de los artistas que en las enseñanzas de la Academia de Madrid introdujeron las máximas de aquel gran reformador, todo el talento de Goya habría resultado infecundo para la difícil empresa de reducir el arte español extraviado a su cauce propio y providencial, esto es, al del sobrio y severo naturalismo que profesaron los grandes maestros del siglo de Felipe IV. Si por desgracia en nuestro tiempo volviese a salir de él, sólo debería atribuirse al poco discernimiento con que ese atrevido estilo *goyesco*, propio sólo de genios excepcionales como el de su inventor, es inconsideradamente propuesto hoy como norma a una juventud inexperta, ansiosa de novedades, la cual no reflexiona que lo extraordinario no se obtiene por medios comunes ni a la hora en que se busca, sino que, semejante al aerolito, baja a la tierra cuando menos se le espera.

Preciso es, pues, no dejarse llevar de juicios vulgares, que, a fuerza de repetidos, se estiman ejecutoriados sólo por no haberse tomado nadie el trabajo de contradecirlos. Hay que enunciar con valor la verdad, desechando el temor de la paradoja, y así lo hacemos nosotros, arostrando las contingencias de cualquiera impugnación, en las siguientes conclusiones: primera, no era pintura española genuina la que se aprendía en España en las escuelas en que imperaba el estilo de Maella y Bayeu; segunda, las doctrinas de la escuela de Mengs carecieron de virtualidad para desterrar del arte en nuestro país el amaneramiento y la rutina; tercera, sólo Goya, en medio de la general postración del genio nacional a fines del siglo XVIII, apareció como poderosa protesta en favor del antiguo y severo *naturalismo* español del siglo XVII, si bien en el calor del antagonismo con sus coetáneos, extremó sus recursos técnicos hasta incidir en un peligroso *realismo;* cuarta, no por ser representante genuino del sentimiento nacional, fué Goya, como artista, a pesar de su aparente antipatía a lo francés, más fiel a su país que los jóvenes pintores y escultores españoles, pensionados en Roma, que seguían con entusiasmo las máximas artísticas del exrepublicano David; que, por otro lado, como español y patriota, tampoco fué un intachable modelo, pues mientras ellos pagaban con la pérdida de su libertad en el castillo de Sant'Angelo su tesón contra el intruso José, a quien rehusaban reconocer por su rey, él, más desabrido en el genio que inflexible en el carácter, aceptaba el nuevo vasallaje y prestaba sus servicios a Bonaparte; quinta, los jóvenes artistas españoles que bajo el turbulento reinado de Carlos IV se preparaban en París y en Roma a introducir en su patria las máximas del clasicismo galo-griego, no fueron después inconsecuentes, cuando dirigiendo en Madrid los estudios académicos, fundieron en un solo culto la observación asidua del natural y la meditación constante de los ejemplares

griegos: la admiración a las obras de Velázquez, Zurbarán, Ribera y Murillo, con el estudio de las inmortales creaciones de Fidias, Alcamenes, Lisipo y Praxiteles; sexta, la efímera escuela, más que creada, *restablecida* por el célebre pintor valenciano D. Vicente López, en la época misma en que lograban su desarrollo las teorías importadas por Alvarez, Madrazo, Ribera, Solá y Aparicio, aunque recibida con grande aplauso, no era más española que las otras viejas escuelas de Maella y Bayeu, sus causantes, ya a la sazón eclipsadas y y que por ella pudieron momentáneamente creerse llamados a nueva vida; séptima y última, entre los estilos que tienen por base común la ciencia del dibujo, sean las que fueren las disparidades de sus caracteres externos —el color, la luz, el modo de tratar los accesorios, etc.— hay más afinidad que entre los estilos sólo semejantes en estas dotes secundarias; y bajo este concepto, único admisible en buena crítica artística, tiene más analogía Goya con la escuela de David genuina (no con los pintores que la pusieron en caricatura), que con los secuaces de la escuela pseudo-española que pretende hoy evocar su genio y no hace más que parodiarle exagerando sus defectos [9].

Selección y notas de Enrique Pardo Canalís.

---

[9] *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid.* Barcelona, 1884.

BIBLIOGRAFIA

JUAN EDUARDO CIRLOT: *Diccionario de los Ismos.* Barcelona, 1949.

La producción estética de Juan Eduardo Cirlot es tan intensa que siempre nos sentimos en deuda en los comentarios a sus libros. Tiene este escritor particulares dotes para la intuición estética. Digamos que, en primer lugar, y quizá antes que nada, es un altísimo poeta. Hay en sus versos, a los que ahora no podemos aludir, pero que por su vastedad le dan ya una primera personalidad en nuestro ámbito poético, un aliento trascendental, sabiendo a sangre y a espíritu, a vejez geológica y a futuro sin estrenar. Inventa giros que, sin embargo, se deshacen en nuestras manos en tierra molida por los siglos. Pero detengamos aquí nuestra pluma, ya que fuera profanar con adelantos sin sazonar el comento debido a una obra que marcha por riberas propias.

A esta tentación poética tan continua, se une una vocación filosófica de profundas inquietudes. No desde un punto de vista formal, sino entrañadamente metafísico, con un profundismo que rebasa la filosofía profesional y profesoral. Reciente está ese admirable conjunto de aforismos donde se afronta el problema del ser en forma de extracto conceptual. Y a ello se une un conocimiento muy apurado de la historia del arte, cuyas rutas cronológicas y estilísticas ha demostrado poseer. Es difícil, pues, que se junten estas tres maestrías en un escritor. Y así los libros de Cirlot presentan unas tan complejas perspectivas.

Sus últimas obras dan una nueva dimensión a la crítica, a la estética y aun a la historia del arte. Ahí está su *Diccionario de los Ismos*, donde todos los movimientos estéticos, lo mismo artísticos que poéticos y filosóficos, encuentran una definición desusada y exacta, con matices polémicos y con una belleza expositiva difícilmente ponderable. Ese Bizancio, como "una Alejandría crispada", en el artículo sobre *Bizantinismo. El Clasicismo*, entendido como un equilibrio tan exacto y milagroso "como el que presentan esas rocas errantes desprendidas a las que basta un leve punto de apoyo para no caer despeñadas". Algunas sutilezas pueden dar la clave de algunos aspectos artísticos: así el *Decorativismo*, donde se dice que "la esencia de lo decorativo está en su contextura de descentralización". Sin pedantería definitoria, desmigajadas en el curso de las explicaciones, encontramos clarividencias que definen un estilo.

Al hablar, por ejemplo, del *Romanticismo*, dice que los románticos "unificaron la vivencia creacional y la existencial". En cuanto a la elaboración literaria, para Cirot, la manera de los románticos "consiste en prescindir de las columnas de ese vasto templo del pasado y escribir *hacia* lo que no se ha definido todavía, ni como presentimiento". Uno de los más luminosos nos parece el comentario dedicado al *Significativismo*, tan en la entraña de la ideación moderna. Apoyándose en Raimundo Lulio, para Cirlot, "significar es primordialmente integrar". ¿Pero cómo explicar la calidad del signo? Y he aquí una luminosa síntesis: "En el signo vive la esencia de lo deseado; por ahí se relaciona con la Idea de los griegos y a manera de ella constituye una aparición." No podemos dejar de aludir a su explicación del *Simbolismo*. Para Cirlot, "el simbolismo procede del amor. Nace de la necesidad de religar los objetos físicos con los ideales, los oníricos con los sentimentales, etc.". Y llevado en alas de un fuerte aliento poético, contrapone el simbolismo "que abre ventanas entre las realidades" y el expresionismo que es esencialmente destructivo. Y con gratitud personal queremos recoger la interpretación de nuestra posición estética en "El Arte desde su esencia" al integrarla en un agnosticismo crítico, con la consecuencia de la impenetrabilidad de los hechos artísticos en su trascendencia.

Todo el planteamiento de estas actitudes estéticas se ha realizado desde un pensamiento ardiente, rebosando posibilidades interpretativas, con la impresión de que un incesante cortar las alas ante los hábitos a veces tan menguados dé una claridad expositiva.

Pensábamos comentar libros más recientes de Cirlot. La amplitud de esta referencia al *Diccionario de los Ismos* detiene aquí nuestra pluma. Quédese para otro número de esta REVISTA el comentario a otras páginas también estremecidas y poéticas de este escritor, donde se trata de movimientos artísticos contemporáneos.—*José Camón Aznar.*

DEREK HUDSON: *James Pryde, 1866-1941.* Constable Publishers. Londres, 1949.

El nombre de Velázquez aparece evocado con más amor y respeto que otro cualquiera en las páginas de este libro, no sólo cuando el autor se refiere a sus propias aficiones y recuerda que una

lámina del libro de Stevenson sobre Velázquez, que encontró en su biblioteca escolar, cuenta entre sus primeras impresiones decisivas (Introduction, VIII), sino al tratar de las influencias que pesaron sobre Pryde, entre las que sobresale de tal modo la de nuestro pintor (cap. 7, págs. 71 y 72), que cree necesario reproducir uno de los paisajes de la Villa Médici. Tales detalles hacen que tomemos con gusto esta monografía sobre un artista inglés contemporáneo, poco conocido en nuestro país y cuyo gusto escenográfico y un poco enfático, su técnica segura y de efecto, hubieran gustado mucho al público español, tan aficionado a las decoraciones de Sert y a los caprichos de Durancamps, nombres que vienen a la memoria al contemplar las láminas de este libro.

Este estudio sigue paso a paso la vida del pintor, deteniéndose en cada momento en aquello que se relaciona con su pintura. Así comienza en el primer capítulo aquilatando las influencias que su nacimiento en Escocia (Edimburgo, 30 de marzo de 1866) y su residencia infantil en la ciudad natal pudieron desarrollar en su obra artística; las casas que habita (especialmente el núm. 10 de Feltes Row, con su misteriosa penumbra y sus líneas verticales) habrán de reflejarse en esos sombríos interiores de sus cuadros; la elevación majestuosa, las arquerías de las iglesias vecinas darán a sus construcciones un tono piranesiano de gran ópera; la cama de columnas del sangriento palacio de Holyrood determinará una serie de cuadros en que aparece con la misma temerosa desproporción con que la vieron sus ojos de niño. Hijo de una gran dama y un profesor distinguido —autor (como casi todo el mundo, a deducir de este libro) de unas Memorias—, a los catorce años dibuja perfiles de los políticos en boga, y a los veinte manifiesta su deseo de ir a París para estudiar con Julien o Bouguereau, todo ello, dentro de lo normal y lo aun victoriano. Los tres meses que pasa en el taller de este último no parecen haber influído gran cosa en sus concepciones, y muy a punto surge Whistler en su firmamento con tendencias más renovadoras.

Su amistad con Nicholson, quien luego pasa a ser su cuñado, produce una colaboración artística en que se influyen mutuamente. Con el seudónimo de "Beggarstaffs" se dedican a hacer carteles, cuya simplificación y efectismo afloran a la obra posterior de Pryde. Estos carteles, de tonos lisos, con frecuencia conseguidos con papel recortado, y cuya línea segura ha sido comparada (con exageración) a los relieves chinos del siglo I y a las pinturas pre-

históricas francesas y españolas, si no llegan a tener la genial fuerza incisiva de los de Toulouse-Lautrec, tan admirado por Pryde, no dejan de representar un esfuerzo por la simplificación y expresión con medios puramente plásticos que había de tener gran influjo en los cartelistas ingleses posteriores. Una temporada de actor (casi honorario) con su amigo Gordon Craig le hará afirmarse en sus aficiones escenográficas, acusadas hasta en sus dos estudios de niños, de esa época. Casa en 1899 con una pianista, expone regularmente y su nombre comienza a ser conocido, como su simpatía y su señorío bohemio, muy del momento (recordemos en España a Rusiñol y Casas). No deja de ser un detalle significativo que sea Ricardo Strauss su compositor preferido. Entra en amistad con Whistler, Conder y el caricaturista Phil May, cuyo agudo lápiz representa el más genuino aspecto del humor inglés. Cambia de domicilio con frecuencia, y en esas mansiones isabelinas o georgianas halla motivos para sus pinturas, como la serie de "La Comedia Humana". Su "Paisaje romántico" es aclamado como digno de la imaginación de Constable, aunque no tan directamente inspirado por la naturaleza. Viaja a los Países Bajos, a Venecia, a Canarias, aunque rara vez pinta del natural. Ha llegado a la cima de su carrera, y Lady Cowdray colecciona sus obras.

Este es el momento que elige Derek Hudson para estudiar, en el capítulo 7, el estilo de James Pryde, en cuyas obras halla el "urgente poder" de seducción de que habló Goethe. Le descubre influencias de Daumier (y ¿por qué no C. Guys?), Hogarth, Piranesi, Whistler, Guardi y especialmente Velázquez, "the great Spaniard, who painted the light and air for the first time", quien dejó bajo su encanto a Pryde, como a otros muchos artistas. Halla semejante el tratamiento de la atmósfera, luz y sombra del paisaje vespertino de Villa Médici, y hasta sus elementos arquitectónicos, gran arco, balaustrada, setos, cipreses, estatua, y las pequeñas figuras, a lo que ha de ser un leit-motiv en Pryde, y cuenta que entre sus papeles halló una fotografía de ese cuadro con señales de haber estado colgada. A ambos los califica de trabajadores lentos, exactos consigo mismos, cuyas obras son fruto de una larga dedicación unida a una técnica extremada, citando la opinión de Enrique Lafuente sobre el temperamento flemático y la sensibilidad del pintor sevillano.

A su vez, Pryde influye en sus contemporáneos, en los dibujos de teatro de Lovat Fraser y Gordon Craig, el gran renovador de la

escena moderna; en las obras de Orpen y de su cuñado Nicholson, y hasta en artistas más modernos, como Napper y John Piper, conocido en España por sus decorados para "ballet" exhibidos por el Instituto Británico y cuyas arquitecturas y cielos nublados acusan algo del estilo de Pryde.

Para Hudson, el artista fué, inconscientemente, un puente entre el realismo y el surrealismo, entre lo concreto y lo abstracto. De ningún modo puede ser considerado como un realista quien dijo que "las pinturas deben ser pinturas, no ventanas", quien rechazaba un retrato porque era "demasiado parecido a un rostro", quien apenas pintó del natural, molestándole que lo vieran trabajar porque "pintar en presencia de alguien es como desnudarse en público". Deformó la realidad desde un ángulo poético y escenográfico, para unos con notorio pesimismo, al insistir en temas barriobajeros donde la majestad de las antiguas construcciones aparece envilecida por el uso (como ese arco de la Villa Médici, por Velázquez, obturado con tablones); para otros con optimismo indudable, al encontrar belleza en los bajos fondos. Y este carácter teatral de sus concepciones lo subraya su interés en que, incluso en su propio estudio, se vieran sus obras enmarcadas y con cristal.

En el capítulo final se recogen los veinte últimos años de esta larga vida, cuando la fama la corona; trabaja poco; sus bocetos para el *Otelo*, que representa Paul Robeson (1930) y su exposición en las Galerías Leicester son los mayores hitos de este período. Separado de su esposa en 1914, en 1939 ingresa en el St. Mary Albats Hospital, de Kensigton, donde fallece el 29 de febrero de 1941, a los setenta y cinco años de edad.

El libro concluye con un breve epílogo y un apéndice que recoge el catálogo de las obras de Pryde, con sus poseedores. Una buena cantidad de ilustraciones y el mesurado buen gusto de la tipografía y composición, característico de las ediciones británicas, contribuyen a realzar los méritos de esta monografía, que, de un modo claro y ameno, dibuja la figura de un interesante pintor contemporáneo poco conocido en nuestro país.—*Julián Gállego.*

GIOVANNI PAPINI: *Vida de Miguel Angel en la vida de su tiempo.* Con ilustraciones. Traducción del italiano y nota preliminar por Carlos Povo Domingo. Madrid, 1950.

Excelente impresión la que causa esta obra, laureada con el Premio Mediterráneo, de Italia. Consignemos en primer lugar la feliz conjunción de tema y autor que ha permitido a un gran escritor de nuestros días enfrentarse con un extraordinario artista de todos los tiempos. Muchas veces por faltar esa adecuada correspondencia resultan los personajes empobrecidos y los biógrafos desorientados, dándonos la medida, aquéllos, de su póstuma desventura y éstos de una incomprensión tan lastimosa como su audacia. Ahora, por fortuna, la materia escogida es digna de quien durante cerca de cuatro años ha elaborado, con toda la paciente perseverancia de un empeño tenaz y toda la fogosidad de su temperamento arrebatado, una de las mejores biografías que hemos leído.

Muchos son los aciertos logrados en esta obra espléndida. El primero, dedicarla a un hombre *fuera de serie*, al que es imposible recordar sin que un estruendo de calificativos supremos nos llegue en catarata impetuosa de merecida justificación: divino, maestro, titán, genio, óptimo, coloso, gigante, "secretario del mundo", "el mas celebre hombre que agora ay" a juicio de nuestro Polanco. Hombre que, al decir de Sebastiano del Piombo —su amigo y valedor en la Corte Pontificia— daba miedo a todos, "hasta a los Papas, y al que los más poderosos Príncipes honraban y aplaudían.

Papini centra su atención en el estudio biográfico a fondo de Buonarroti, tratando también de las obras, "pero sólo en cuanto tienen de actos y manifestaciones de su existencia como hombre, sólo en lo que tienen de rastro indicador, de documento con que conocer más de cerca su naturaleza, su mente, su destino". Con cuidadoso afán destaca la fisonomía histórica de los numerosos contemporáneos de Miguel Angel con quienes éste mantuvo alguna relación, pues por su larga vida y mayor fama fueron muchos los que hubo de tratar, desmintiendo así la condición de misántropo que generalmente se le atribuye. "No a todos quería, pero sí que con todos hablaba y, llegado el caso, disputaba." Y observa Papini cuán poco se han preocupado los biógrafos del escultor de Caprese en comentar o identificar siquiera a cuantos aparecen con indeciso perfil a su alrededor. Subrayemos, al llegar a este punto, los capítulos

en que se ocupa de Alonso Berruguete, Gaspar Becerra, San Ignacio de Loyola y Luis Horozco, hijo de Pedro Machuca. (Otra cita de España: cuando Miguel Angel, ya septuagenario, proyecta peregrinar a Compostela.)

Constituye, por tanto, este trabajo una concienzuda aportación, en la que la exactitud histórica va de la mano, son palabras textuales, "de la airosa cordialidad del estilo". Libro con rigor de erudito y aliento de poeta, se nos ofrece como trasunto fervoroso de la profunda, sincera y constante admiración del autor hacia el biografiado. "El Miguel Angel artista nos fuerza a la veneración; el Miguel Angel hombre despierta nuestra piedad y mueve nuestro corazón al afecto." Porque he aquí otro aspecto interesante. Papini infunde a sus interpretaciones un sentido humano, sencillo, natural. Sea una de ellas, la relativa al doble *complejo* de pequeñez y fealdad físicas que desde joven sintiera Miguel Angel y que le inclinaría, por agudo contraste, a perseguir durante toda su vida los dos ideales estéticos que caracterizan su impronta peculiar: la grandiosidad y la belleza. Sea otra, la permanente angustia de Miguel Angel por íntimas "tragedias", surgidas de la inconclusión de sus obras bienamadas —altar de la Catedral de Siena, sepultura de Julio II, fachada de San Lorenzo y Basílica de San Pedro—, aunque, como añade Papini, "en realidad, todo él fué tragedia, desde el principio hasta el fin, por culpa de los hombres, de los acontecimientos, de los tiempos, del destino y, más que nada, de las mismas facultades y virtudes de su ánimo". Su misma calidad humana no estuvo exenta de flaqueza que, en cierta forma, contribuyen a realzar su personalidad vigorosa. Dos capítulos presentan especial interés, reveladores, además, de una mayor intención crítica: en uno de ellos aborda resueltamente un extremo sensible de la *leyenda negra* de Miguel Angel, relacionado con Tommaso del Cavaliere; en el otro, titulado "Miguel Angel reniega del Arte", contemplamos al anciano artista cuando, entregado a místicos fervores, piensa por un momento en la inutilidad de su faena cotidiana, pues "el arte, que en cierto aspecto es la evasión de la miseria y la malignidad del mundo... también puede aparecer como puro deleite de los sentidos, como instrumento de falsedad".

Escultor por encima de todo, Miguel Angel sintió con amor la poesía, y tanto en verso como en prosa nos dejó, como es sabido, pensamientos y máximas que abocetan en parte su doctrina estética. Pondera Papini, a este respecto —dedicándole un capítulo delicio-

so, "La llama y la serpiente"—, la "regla áurea", recogida por Lomazzo, mediante la cual aconsejaba Miguel Angel hacer "siempre la figura piramidal serpentinada y multiplicada por una, dos y tres". No menos expresivo se mostraba cuando exponía a Benedetto Varchi su conocida definición: "Entiendo por escultura la que se hace a fuerza de quitar." La verdad es que un cerebro de excepción gobernaba su cincel maravilloso.—*Enrique Pardo Canalís.*

RESUMEN DE LOS ARTICULOS CONTENIDOS EN ESTA REVISTA

H. R. Romero Flores: *As to the aesthetic value of words.*

The author bases his essay on what he considers the euphonie or aesthetic value of words and which constitutes an independent value of a special kind. This special value is possessed only by a limited number of words. It follows trat it is not a substantial property of words in general, but a special quality of some words only and its perception possible for certain minds. As may be observed this maximum value, as is common with the great values which elevate humanity is rarely met with and shared by few.

Dolores Palá Berdejo: *The musical experience of André Gide.*

Music, as his diary bears witness, was one of the keenest interests of André Gide. During the greatest part of his life he sought artistic pleasure as well as spiritual discipline in his studies at the piano. His taste and musical fomation during this period of his life helps us to understand the personality of the great autor. As a writer, Gide creates a world of images-somewhat limited though intensely beautiful, which reveal at once his knowledge of music and his poetical mastery of language.

Carlos Fernández Casado: *The theory of the bridge.*

Bridge construction presents one of the fundamental problems of architecture: To found the biological on the cosmic through the reciprocal relation between the calming of spiritual stress and the balance in material tension.

Besides, the river offers a further relation of homogeneity by comparing fluvial circulation with that of our own veins. And for these reasons the engineer who plans a bridge is faced with problems of the material world. In concentrating all his faculties he may create a useful and beautiful work, once he has acquired dominion over the material, and a mastery of technical process.

OTRAS REVISTAS DEL PATRONATO «MENENDEZ PELAYO»

AL-ANDALUS.—Publicación del Instituto "Miguel Asín".
Revista dedicada al estudio de la historia, ciencias, literatura, arte y arqueología de la España musulmana.
Semestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

ANUARIO MUSICAL.—Publicación del Instituto Español de Musicología.
Es un exponente de los problemas que encierran nuestro folklore y el estudio científico del pasado musical en España. Aparte de todo lo referente a la cultura musical española, da también cabida en sus páginas a temas universales de índole musicográfica, relacionados directa o indirectamente con ella.
Precio del tomo anual, 70 pesetas.

ARBOR.—Revista General de Investigación y Cultura.
Recoge, en su plena síntesis humana y doctrinal, los temas cultivados por todos los Institutos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dando a sus páginas una abierta e interesante universalidad.
Precio del ejemplar, 12 pesetas. Suscripción anual, 100 pesetas.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE.—Publicación del Instituto "Diego Velázquez".
Revista de Arte medieval y moderno. Aunque fundamentalmente se consagra al arte español y americano, publica también trabajos sobre arte extranjero.
Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARQUEOLOGIA.—Publicación del Instituto "Diego Velázquez".
Revista dedicada al estudio de la arqueología y al arte durante la prehistoria y la Edad Antigua, tanto en España como en el extranjero.
Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.
(La suscripción conjunta de "Archivo Español de Arte" y "Archivo Español de Arqueología", tiene opción al 25 por 100 de descuento en el importe de una de estas revistas.)

BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGIA.—Publicación de la Facultad de Historia de la Universidad de Valladolid.
Dedicada a estudios arqueológicos y de Arte. contiene trabajos extensos sobre estos temas. más la aportación de las Secciones de Cuadernos de Trabajos, Varia, Datos y Documentos sobre arte, Revistas y Bibliografía, en un volumen de más de 300 páginas de texto y un centenar de láminas en papel couché.
Precio del volumen, 90 pesetas.

CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS.—Publicación del Instituto "Padre Sarmiento".
Recoge textos, documentos e indicaciones de provecho, para quienes trabajan dispersos, sobre puntos de historia, filología, arqueología o etnografía de Galicia, divulgando además, ampliamente, la bibliografía sistematizada.
Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

CUADERNOS DE LITERATURA.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".
Publica en cada fascículo estudios críticos extensos, ensayos breves, notas, Crónica general del movimiento literario y otras de aquellas manifestaciones culturales relacionadas con él —Teatro, Cine, Música—, así como críticas de libros más notables y una Bibliografía, que da al lector el movimiento literario musical.
Incluye, en cada uno de sus fascículos, un suplemento titulado "HOJAS LITERARIAS", en que aparecen trabajos de escritores consagrados, y las olvidadas en viejos manuscritos y libros.
Bimestral. Número suelto, 12 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

EMERITA.—Publicación del Instituto "Antonio de Nebrija".

Unica en su género en lengua española, aspira a mantener a los estudiosos españoles al corriente de los estudios e investigaciones de Lingüística indoeuropea y Filología clásica, y a la vez a ser un índice del progreso de estos estudios en España.

Semestral. Número suelto, 35 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

HISPANIA.—Publicación del Instituto "Jerónimo Zurita".

Dedicada al estudio de los problemas históricos, metodología, fuentes y bibliografía de historia de España y universal.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

MISSIONALIA HISPANICA.—Publicación del Instituto "Santo Toribio de Mogrovejo".

Describe todo el esfuerzo espiritual y material realizado por nuestros misioneros en las cinco partes del mundo, exponiendo los métodos empleados en cada una de ellas.

Cuatrimestral. Número suelto. 14 pesetas. Suscripción anual, 35 pesetas.

REVISTA BIBLIOGRAFICA Y DOCUMENTAL.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Dedicada a la investigación bibliográfica española. Reproduce textos inéditos o raros. Inserta estudios y notas sobre impresos y manuscritos valiosos o desconocidos. Publica en láminas sueltas colecciones de autógrafos y manuscritos notables, obras tipográficas artísticas e interesantes, encuadernaciones y retratos de bibliógrafos, bibliófilos e impresores famosos.

Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 70 pesetas.

REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Comprende esta revista estudios de lingüística y literatura españolas, y da información bibliográfica de cuanto aparece en revistas y libros españoles y extranjeros referente a filología española.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

REVISTA DE INDIAS.—Publicación del Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo".

Versa sobre historia, arqueología, arte, filología, literatura, geografía y etnografía de los países hispanoamericanos en el período colonial; bibliografía general e información contemporánea.

Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 72 pesetas.

SEFARAD.—Publicación del Instituto "Benito Arias Montano".

Estudia los problemas culturales hebreo-bíblicos, las culturas del próximo Oriente en relación con el pueblo hebreo y el judaísmo español. Ofrece rica sección bibliográfica, con detenido examen del estado último de las cuestiones.

Semestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

11 PESETAS

S. Aguirre. - Teléf. 23-03-66. - Madrid.